نظرية اللغة والجمال في النقد العربي





نظرية اللغة والجمال في النقد العربي

* الدكتور تامر سلوم .
* نظرية اللغة والجمال في النقد العربي .
* الطبعة الأولى ١٩٨٣ .

* الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع .
سورية ـ اللاذقية ص ب ١٠١٨ هاتف ٢٢٣٣٩

نظرية اللغة والجمال في النقد العربي

الدكتور تامر سلوم

دار الحوار

اهداء . . .

الى الاحبة : سروة . . وسلام ومي

مقدمة

-(١)-

الموضوع :

حينما اقبلت على دراسة نظرية اللغة والجمال في النقد العربي وجدت أصولا غير قليلة توجه اليها في كلام النحاة واللغويين والقراء ، وجدت هؤلاء المتقدمين قلما يحفلون بمغزى النشاط اللغوي وتفاعل الكلمات أو نشاط السياق . هناك حقا تفصيلات دقيقة في بنية العبارة وكشف دقائق معانيها ، وعناية فائقة بمظاهر المعنى الحساسة في التركيب اللغوي والبلاغي ، وشعور قوي بما في لغة الشعر من ثراء وتعقيد . ولكن مناط هذا كله ليس هو البحث في جماليات العبارة أو نشاط الشعر . وانما يحفل هؤلاء المتقدمون بأشياء أخرى قد تكون مهمة اذا راجع المرء أسلوب فهمه وتناوله لها ، وقدر منذ البدء أن لدينا في العبارة الأدبية خصوصيات وكيفيات دقيقة لا نستطيع أن نتغاضى عنها أو نشير اليها في اجمال واهمال . أو نختصر تفاعلها في سمة أو خاصية مفردة . أما فاعلية اللغة فلا أثر لها . وامكانياتها كالمتفق عليها . وأقصى ما يقال في نشاط السياق مثلا هو انه يمنح الألفاظ مكانة ذاتية ويحدث اختلافات ـ غير جوهرية ـ في أمكنة الكلمات وصياغاتها . أي أن السياق ليس له قوة فاعلة تعطى للأجزاء دلالات أو فاعليات خاصة . وليس هناك حركة خلق مستمرة في اللغة وتكييفاتها . ولذلك أهملت القوة الخالقة في النقد العربي وكانت اللغة من حيث هي مظهر لنشاط خلاق بعيدة كل البعد عن هؤلاء النقاد العرب المتقدمين كافة .

ولقد عالج هؤلاء المتقدمون مشكلة التركيب اللغوي والبلاغي معالجة تتناسب مع ظروف عصرهم التاريخية والحضارية . فشغفوا (بالصوت اللغوي) كثيرا وصاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة وانتهوا من ذلك الى ما يشبه نظرية خاصة في التشكيل الصوتي ؛ وانتبهوا الى الخاصيات الدقيقة التي ينطوي عليها هذا التشكيل ، وحرّضوا الباحثين على أن يعيدوا قراءة العبارة الأدبية في ضوء هذه الخاصيات أو الكيفيات الدقيقة ، واذا ذاك يجدون اللغة مثقلة بالمزايا التي لا حصر لها أو يجدون أنفسهم أمام تشكيلات جديدة ليس لها نهاية . كما أنهم عنوا (بالتشكيل الصرفي) وتمييز بنيته وتركيبه وتحليل أسسه التي يقوم عليها ، والتفتوا ـ احيانا ـ الى علاقته بالمعنى . فتحدثوا عن أثر (الاعراب) في توضيح المعاني ، وعلّلوا الاختلاف (الصيغة) في بعض الأفعال .

وأشاروا الى الدلالات الثانية التي تخرج اليها بعض (اللواصق واللواحق تفيدها بعض صور (الرتبة) و (المطابقة) وتنبهوا الى ما (للخوالف) من تأثيرات ووظيفة انفعالية . والحّوا على أن دراسة (الظرف) أو (الضمير) أو (الاداة) بم عن التركيب أو السياق محاولة مشكوك في قيمتها وأنه لا يمكن لأي تحليل أن يفصلها ع كذلك أخذ (التشكيل النحوي) لديهم أهمية كبرى . فشغفوا بكشف دقائق ك وحاولوا أن يضيفوا نقط ارتكاز واضحة لتفهم بنية العبارة الأدبية . واهتموا بأجزائه تنطوي عليه من تعريف أو تنكير أو تقديم أو حذف أو فصل أو وصل أو توك ولاحظوا ـ على الاجمال ـ أن النحوي يهتم بمستوى من المعنى أقل نضجا وتعقدا وكمال مستوى الشعر . وأن المعنى في (التركيب الشعري) أزهى قليلا أو كثيرا من المعن العبارة النثرية . ومن أجل ذلك شاب هؤلاء ـ وبخّاصة عبد القاهر الجرجاني ـ غير من الشك في قدرة النحو المتواضع على التعرف على مستويات المعنى ، ووجدوا أن تد اللغة أو فلسفتها يحتاج الى تعديل أساسي . ورأوا أن الاهتمام بموضوع تأليف الك وربطها وتنظيمها يكفل توضيح القيم الكامنة في كثير من الشعر . وأن هذا الموض عنصر هام في جماليات الاستعارة وفي توضيح ما نسميه عمود الشعر العربي على الاجمال

وفي مجال « النشاط التصويري البلاغي »اهتم هؤلاء النقاد كل الاهتمام بته الصورة البلاغية وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية . وكشفوا عن طبيعتها وأهم ووظيفتها . والتفتوا الى الصلة الوثيقة بينها وبين الشعر . ونبهّوا بقوة إلى علاقة التع الشعري بالتقديم الحسي للمعنى ، ورأوا أن الخلق الشعري هو في أساسه نشاط تصو ونتيجة تشكيل مادي للمعنوي أو المعقول ينبغي أن يجد التعبير . ومن أجل ذلك ر يقارنون بين عمل الشاعر وعمل الرسام أو المصور ويلحون على أن فاعلية الر وفاعلية الشعر شيء واحد . وأن التصويرات والتخييلات الشعرية كالرسم تماما في تؤثر في (المتلقي) وتؤدي به الى حالة غريبة لم تكن لديه قبل رؤيتها أو تلقيها وي ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه . فضلا عن أن هؤلاء كانوا يعنون بالص وتظهر لهم أسرارها في أثناء بحثهم عن قضايا هامة شغلتهم مثل قضية : الموا والسرقات ، ومعنى العمل الأدبي أو التفسير والمعارضة . كما كانت تفرض نفسها عا عندما كانوا يشعرون بالحاجة الى تمييز الشعر أو بحث قيمته ، ويحسّون بأهمية تص أجزاء معناه ، وتحديد عناصره الثابتة ـ أو المبتكرة ـ وتبينّ حدودها .

ويعنينا أن نذكر أن مسألة « التشكيل اللغوي والجمالي » أخذت في المور النقدي والبلاغي أهمية واضحة . وأن عبد القاهر ـ بخاصّةٍ أفاد في تكوين مفاه

المتميزة من هذا الموروث كما أفاد من الموروث اليوناني السابق عليه .

ومع ذلك فان هؤلاء النقاد والبلاغيين المتقدمين ـ ومنهم عبد القاهر الجرجاني ـ لم يستطيعوا أن يفرقوا بين لونين اثنين من ادراك التشكيل اللغوي أو البلاغي . أو يلمحوا التيار الكامن في قلب هذا التشكيل . هناك مدلولان أو اتجاهان . ولكنهم يهملون أحدهما لأنهم يرجعون ـ دائما ـ الى ما سموه خطى المعنى السابقة على تأليف الكلام . هذه الخطى التي تعزل الظاهرة ـ دون وعي ـ عن خلقها اللغوي الى حد ما ، وتشرع لسيطرة دلالات موجهة لا علاقة لها بنظرية الشعر . ويخضعون (التركيب) بعنف وقسوة لأفكار مسبقة ، دون أن يقدروا أن هناك امكانيات كثيرة يمكن أن يطلعنا عليها هذا التركيب . ودون أن يتصوروا أن التركيب طاقة واسعة يستحيل أن تجمد في بعد واحد أو تقوم على مستوى تعبير موجه ، أو تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته وثرائه . ونشاط السياق وكثافته وتعقيده . ومن هنا كانت دراسة هذا الموضوع على جانب كبير من الأهمية لمن يريد دراسة هذه الفاعلية وهذه الامكانيات وهذاالنشاط . ومتابعتها في توضيح الشعر والتعمق في قراءته وفهمه .

أما الباحثون المحدثون الذين اهتموا بمشكلة التركيب اللغوي والبلاغي في نقدنا القديم ، فقد وجدت أنهم قلما يتفاوتون فيما بينهم في طريقة قراءة ذلك التركيب أو تفهمه . وجدت صورة النشاط اللغوي والبلاغي واحدة أو كالواحدة في أذهانهم . ولذلك كانت هذه الظاهرة الغريبة وهي أن البحث الفني لا ينمو نموا حقيقيا في كتاباتنا عن فاعلية التركيب ونشاط المعنى على الاجمال . ورغم تقديري للجهد الطيب والمخلص الذي بذله بعض هؤلاء الباحثين في مجال الكشف عن مفاهيم النقد والبلاغة عند العرب ودرسهم العملي للنصوص ، وتوضيح اضافاتهم الأصلية الى تراث اليونان البلاغي والنقدي ، فان دراساتهم لجماليات اللغة أو الصورة ظلت مهملة . ولم تستطع أن تترك الأصداء المرجوة الواسعة . والدراسات المفردة التي خصصها الدكتور مصطفى ناصف لدراسة « الصورة الأدبية » و « نظرية المعنى في النقد العربي » وشرح فيها ـ احيانا ـ موقف عبد القاهر من جماليات اللغة والصورة ـ رغم أهمية بعض ما حققته في القاء الضوء على تصور مسألة المعنى في النقد العربي واستجابتها لجوانب متعددة ومتنوعة من فاعلية اللغة ونشاط التركيب أو السياق ـ لم تف ببيان الأساس الصوتي لجماليات اللغة ، ولم تكشف عن فاعلية التكوين الموسيقي للشعر ، ولم توجه النظر الى ما للتبدلات اللغوية أو الصوتية من تأثير في خلق ايقاعات جديدة فوق الوزن العروضي الثابت ، أو في تكوين المعنى . ولم تحاول أن تناقش ـ ولا أن تعرض بشيء من الاستيفاء ـ موقف النقّاد من

فاعلية النظام الصرفي وأثر ذلك في جمال الشعر . وليس هذا كل شيء في هذه الدراسات . فان تصور صاحبها لمغزى النشاط النحوي وجماليات الصورة يكتنفه نقص وغموض شديدان . فضلا عن أنه يحمل ذلك الانطباع الخاص ويعتمد اعتمادا قويا على التأثرات والوجدان . وكأن الابهام والتعمية والتأثرات الشخصية يمكن أن تكون أساسا للبحث في تجديد نشاط التركيب اللغوي والبلاغي . ومن هنا كان الطريق الى فاعلية اللغة ونشاط المعنى بعيدا وعرا ، وكانت الصورة عنه غامضة متشابكة .

في ضوء هذه الفكرة كان اختيارنا نظرية اللغة والجمال في النقد العربي القديم موضوعا لهذا البحث . وكان شعورنا بإهمال هذه الفاعلية وغموض الصورة عنها ونقصها يدفعنا باستمرار الى دراستها ، لعل المنهج العلمي الذي فرضناه على أنفسنا ـ على ما فيه من عناء ومشقة ـ يكفل توضيح هذه الفاعلية ، ويلقى الضوء على تصور مسألة تفاعل الدلالات ، ويزيل شيئا من الغموض الذي يكتنفها ، وكان احساسنا الأليم بالاغتراب عن نشاط الشعر أو المعنى ، وتعرض صلتنا الأدبية بجانب كبير منه لما يشبه التفكك يغرينا اغراء على معاناة شيء غير قليل من الجهد والمشقة في سبيل البحث عن أدوات أكثر فعالية وأكثر نضجا للقراءة والفهم ، وكنا نرى في هذا العناء جسر التعب الذي يسلمنا الى الراحة الكبرى ـ على حد تعبير أبي تمام .

على ان اهتمامنا الكبير بتراث عبد القاهر وعنايتنا الخاصة به دون غيره من النقاد والبلاغيين المتقدمين لم يكن لأن عبد القاهر كان من أكثر هؤلاء النقاد شعوراً بما في لغة النقد الأدبي من غموض وثراء وتعقيد ، وأكثرهم إلحاحاً على مظاهر المعنى الحساسة في التركيب اللغوي والبلاغي ، أو لأنه استطاع أن يحقق في هاتين الدائرتين امتيازاً وتفوقاً على النقاد المعاصرين له ، وعلى النقاد السابقين واللاحقين له أيضا ، وخاصة في التركيب النحوي الذي نهض به نهضة رائعة ، وارتفع به الى قمة شامخة لم يصل اليها ناقد غيره . لم يكن من أجل هذا كله فحسب . ولكن غموض جماليات الشعر والمعنى ، ووعورة الطريق الى رسم صورة لنشاط التركيب وتفاعل الدلالات كانا يتمثلان لنا طرافة في الموضوع وجدة في النتائج ، ويومئان ببهجة استكمال الجوانب الناقصة وكشف الحجب عن الجوانب الغامضة .

وقد حددنا الموضوع الذي ندرسه في ضوء « فاعلية اللغة ونظرية السياق » . ولم يكن هذا التحديد اعتباطاً أو خبط عشواء . وانما كان بناء على أن هذين المنحيين أو الاتجاهين هما اللذان يمدان التطبيق بأسلم الأدوات وأكثرها فعالية . وهما اللذان يمنحان اللغة حق خلق قوانينها الخاصة في العبارة ، وهي قوانين الابداع والتغير السريع المستمر .

ويكفلان توضيح جماليات الشعر والمعنى وبخاصة لأن اللغة تنطوي على ايحاءات متعددة : أدبية أو رمزية أو وجدانية لا نستطيع أن نتجاهلها وأن التركيب أو السياق هو الذي يعطي للظاهرة المستخدمة غنى ومادة جديدة . وأن نشاطه اللغوي أو تفاعل كلماته هو الذي يخلق المعنى ويبرز قسماته .

-(٢)-

المنهج :

هدفنا الأساسي من هذا البحث هو محاولة التعمق في قراءة التشكيل اللغوي والبلاغي في موروثنا النقدي ـ ووضع مشكلة (التركيب) و(السياق) وضعا علميا والوصول به الى فهم أدق وأعمق . لأننا من الذين يؤمنون بأن اللغة بإمكانها أن تخلق معاني وارتباطات لم تكن مألوفة من قبل . وأن (الظاهرة) ـ اللغوية أو البلاغية ـ لا تحمل قيمة بمعزل عن بنائها وتركيبها ، ولا يمكن أن تستوضح في حدود جزئية سابقة أو أن تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته ونشاط السياق كثافته وتعقيده .

في ضوء هذا الهدف تحدد المنهج . وكان أول ما وقفنا عنده « التشكيل الصوتي » لا لأنه أهم جوانب التشكيل اللغوي وانما لأنه هو الذي يعرض علينا صورة أدق وأغنى وأوفى وأكمل لصلة الظاهرة بالمساق من حولها أو ـ بعبارة أخرى ـ يهيء لنا السبيل لنضع (الظاهرة) في موضعها الصحيح من التركيب أو السياق . فالتشكيل الصوتي هو الجانب الأكثر صلة بالتركيب والأكثر مساساً بالحاجة إليه . وكان من رأينا أن نبدأ بهذا الجانب لنستطيع في ضوئه أن نتبين أين تكمن فاعلية البناء الصوتي ؟ . وهل يمكن لهذا البناء أن يفهم بمعزل عن بيئته : بيئة التركيب والمساق الذي كان يؤثر فيه كما يؤثر في غيره من عناصر البناء اللغوي الأخرى . ومضينا ندرس هذا التشكيل في اتجاهات ثلاثة : فنعرض ـ في الاتجاه الأول ـ لموقف عبد القاهر من هذا التشكيل بإيجاز ودقة لنربطه ـ في الاتجاه الثاني ـ بموقف المتقدمين عليه ولنتبين فيه اضافاته الأصيلة الى تراثهم ونوضح الفروق في طريقة المعالجة أو التناول . ثم نتفرغ ـ في الاتجاه الثالث ـ لدراسة جماليات هذا التشكيل لعلنا نستطيع من وراء ذلك أن نصل الى استجلاء ما كان يندفع فيه من تيارات متعددة ، وما كان يخضع له من تقاطعات مستمرة ، وما كانت تنطوي عليه جوانبه المتشعبة . وفهم التركيب الذي كان يلعب دوره الخطير في توجيه البناء الصوتي الذي اعتادهؤلاء المتقدمون أن يقفوا عنده طويلا دون أن ينفذوا الى ما ورائه . وفي ضوء هذه الفاعلية ـ فاعلية التركيب او السياق ـ استطعنا أن نجدد شباب البناء الصوتي المتداول

ذاته وأن نعنى بمسائل لم يتعرض لها النقد القديم ، فنبحث في علاقة الإيقاع بالمعنى ونشاط المقاطع من حيث الطول والقصر ، والنبر - أو الارتكاز - وعدم النبر ، وفاعلية التبدلات الصوتية وأصوات المد واللين . وفي ضوء هذا كله استطعنا أن نرسم صورة لجماليات التشكيل الصوتي .

واذا انتهينا من دراسة هذا الجانب من جوانب التركيب مضينا الى جانب آخر يفسر لنا البنية الداخلية في (التشكيل الصرفي) من حيث هو تشكيل ذو أنماط خاصة في التركيب كان يكيف دلالات هامة في نشاط اللغة والمعنى . ويمدنا بطريقة متميزة لتحليل العمل الأدبي ومواجهته . وكان من الطبيعي أن يكون موقف عبد القاهر أول ما نقف عنده من هذا البناء أو التشكيل فمضينا ندرس بنية التشكيل الصرفي (الاسم - الصفة - الفعل - الضمير - الخوالف - الظرف - الأداة) وحاولنا أن نتعمق الأسس التي قام عليها (الصورة الاعرابية - الصيغة - الجدول - اللواصق واللواحق - التضام - الحدث - المعنى - الزمن - التعليق) . واذا اتضحت لنا صورة هذا التكوين الصرفي كانت الخطوة الطبيعية التالية أن نتبين موقف المتقدمين من هذا التكوين . وكيف أفاد عبد القاهر في تكوين مفاهيمه المتميزة من هذا الموروث السابق عليه . ثم حاولنا بعد ذلك أن نربط بين هذا التكوين الصرفي وبين فاعلية اللغة ونشاط الشعر أو المعنى . ورأينا أن نتحدث أولا عن بلاغة المكون الصرفي وايحاءاته الأدبية التي كانت توجه المتلقي الى تفهم النشاط اللغوي في اعتبارات بعيدة وراء الصفات الموضوعية أو الدلالات الموجهة ، وتعمل في ادراك مواقع المكونات الصرفية على الوجدان . ورأينا أن سلامة المنهج ودقته تفرضان علينا أن نوفر له الموقف الحي المتفاعل الذي لا يكتفي بذاته ولا ينمو بمعزل عما حوله . ونقدر الحاجة الى التركيب أو السياق الذي عوض وحدة الهدف وتمزق الدلالات .

واذا انتهينا من تحليل هذا المنحى الصرفي مضينا الى (التشكيل النحوي) . ولم يكن تأخيرنا له لأنه أقل الجوانب أهمية أو أضعفها تأثيراً . وإنما لأنه يفسر النشاط اللغوي في دائرة خاصة هي دائرة (العلاقات) او (النظم) والتركيب . وكان طبيعياً أن تكون آراء عبد القاهر أول ما نقف عنده من هذا التشكيل لأنها الأصل الذي قامت عليه الدراسة الفنية والمحور الذي دارت حوله . فمضينا ندرس علاقة (النظم) (باللفظ) أو (المعنى) . وحاولنا أن نتبين طبيعته ونوضح الخطوط الأساسية التي تحدده والألوان الواضحة التي تميزه . ورأينا أن تركيبة ينطوي على مزايا لا حصر لها وإمكانات ليس لها نهاية فوقفنا عنده وقفة طويلة تتبعنا فيها ثراءه وكثافته وتعقيده . ووفاء بالمنهج العلمي الذي ارتضيناه كانت الخطوة الطبيعية التالية أن نتبين أصول هذا التشكيل في كلام

المتقدمين وأن نوضح الفروق في التناول ونكشف عن الخاصيات أو الكيفيات الدقيقة التي استطاع عبد القاهر أن يتنبه اليها في بنية العبارة وتنظيم كلماتها وأثر ذلك في جماليات الاستعارة وفي توضيح مانسميه عمود الشعر العربي على الإجمال . واذا انتهينا من هذا كله مضينا في دراسة متأنية لنماذج من الشعر العربي القديم ، وبخاصة الشعر الذي شغف به عبد القاهر ، نحاول رسم صورة لفاعلية النظام النحوي نبين فيها الألوان المختلفة التي تتألف منها أو ـ بعبارة اخرى ـ التيارات الضمنية المتعددة التي تدفع فيها ، والارتباطات غير المألوفة التي تخلقها .

واذا تمت لنا دراسة « التركيب اللغوي » واتضحت الصورة الدقيقة له مضينا الى « التركيب البلاغي » نتبين إلى أي حد أثر في جمال الشعر أو نشاط المعنى والى أي حد كان تعبيراً عن هذا النشاط وأين يقف من جوانب التشكيل اللغوي المختلفة وكيف يتصل بها أو يبعد عنها وكان من الطبيعي ـ حرصا على سلامة المنهج الذي ارتضيناه على أنفسنا ـ ألا ننتزع عبد القاهر من بين النقاد والبلاغيين المتقدمين لندرس موقفه من نشاط التركيب البلاغي دراسة مستقلة ، وإنما ننظر في موقفه لنصل بينه وبين التيار الذي ساد من قبل لعلنا نستطيع من رواء ذلك أن نرسم صورة دقيقة لجماليات التركيب البلاغي التي أهملها هؤلاء المتقدمون جميعا . وكان طبيعياً ـ أيضا ـ أن تكتمل لنا صورة من تأثير النشاط اللغوي بجوانبه المتعددة في التركيب البلاغي فكان « النشاط الخيالي الشعري » ثم « الموقف الرمزي والتشبيه » ثم « تفاعل الدلالات ونظرية الاستعارة » هي الاتجاهات الثلاثة التي اتجهت اليها دراسة التركيب البلاغي .

وفي ضوء الهدف الذي تمثلناه من ربط التركيب البلاغي بنشاط اللغة أو المعنى تحدد منهجنا في دراسة هذا التركيب ، فكان الأساس الذي قام عليه هذا المنهج أن نتبين ـ في دقة ـ اين يقف التركيب البلاغي من جوانب التشكيل اللغوي المختلفة ؟ أو ـ بعبارة اخرى ـ أين تقف فاعلية التركيب البلاغي من جماليات اللغة والشعر وتفاعل الدلالات أو نشاط السياق ؟ ولهذا كانت سلامة المنهج تفرضا علينا أن نتعمق « التركيب البلاغي » وأن نتحدث عنه حديثاً علمياً دقيقاً ، وأن نقف عنده وقفة متأنية طويلة تنفذ الى الأعماق لنتبين فيها الخصائص التي ميزت ذلك التركيب وما كان يتجاذبه من اتجاهات مختلفة ، وما كان يكتنفه من دقائق وأسرار . ونحن في دراستنا للتشكيل اللغوي لم نفترض سلفاً أن هذا المنحى من وجوانبه مؤثر في التركيب البلاغي أو أن ذاك المنحى غير مؤثر فيه . لأننا لم نكن نريد أن نواجه النصوص بأفكار مسبقة أو نخضعها لدلالات موجهة . وانما درسنا التشكيل اللغوي من جوانبه المتعددة لتكتمل فاعليته في ذهننا اكتمالاً دقيقاً . ثم نضع هذه

الفاعلية بعد ذلك أمامنا لنحدد فيها ثراء هذا المنحى وقوته وحفاف ذاك الاتجاه وشحوبه .

وكانت نتيجة هذا المنهج أننا لم ندرس التركيب البلاغي على أساس من الدرس القديم الذي يكتفي من الظاهرة بوصفها وتسجيلها ، وإنما درسناه على أساس من صلته بفاعلية اللغة وايحاءاتها الأدبية أو الرمزية ، ونشاط التركيب والسياق . ومن هنا كان يحدث ان تتوزع دراسة الظاهرة الواحدة على هذه الاتجاهات فتقرؤها في أكثر من موطن ما دام تأثرها بالتركيب أو السياق لم يقف عند بعد واحد من أبعاده . وما دامت حيويتها ونشاطها قد عبرت عن أكثر من جانب منه . وذلك لأن هدفنا ـ كما قلنا غير مرة ـ لا يتجه الى دراسة الظاهرة بمعزل عما حولها أو انتزاعها من بيئتها . وانما يتجه الى علاقاتها المتجددة وتقاطعاتها السريعة المتغيرة . هذه العلاقات والتقاطعات التي كانت تثري التركيب البلاغي ثراءً حقيقياً وترد اليه قيمته الخفية وتعطى لبعض الامكانات فيه فرصة الوضوح والنمو . كما كانت تعين على نقل الموقف القديم من موقف معياري يضبط القواعد ويعنى ببيان الصواب والخطأ الى موقف وصفي وثيق الصلة بأصول البحث الفني والنقد الجمالي الموضعي .

وبعد فأنا أدرك منذ البداية ان الطريق إلى تجديد التركيب اللغوي والجمالي وعرٌ وأن الوصول اليه عسير أشد العسر . ولهذا تعمدت أن يكون هادي الأول هو محاولة الاستغراق في النص ، والبحث عن ظواهر سياقية أو تركيبية أكثر فعالية وأوفر نصاعة . ولا أنكر أنني كنت اقرأ النص مرة ومرة وكنت أجد من المعاني في لحظة ما أنكره في أخرى . لعلي بهذا النحو أجعل من التذوق الأدبي وسيلة مشروعة لتجديد شباب التركيب اللغوي او البلاغي المتداول .

ولا ازعم لنفسي أنني ادركت هذه الغاية ، ولكني أحسب أني سرت في سبيلها .

الفصل الأول

التحليل الاستاطيقي للتشكيل الصوتي

القول في جماليات التشكيل الصوتي يرمي الى معرفة التفسيرات الأدبية التي وفق اليها نقادنا العرب المتقدمون وتميزت من الدلالات الموجهة . وسنرى هؤلاء يفسرون التراكيب الصوتية كثيرا تفسيرات لغوية او فيزيولوجية خالصة . ولذلك قسموا القول في البناء الصوتي اقساما متنوعة ومتعددة نعرض لها جميعا . أعني أن من الواجب ان ننظر في التفسيرات اللغوية او الفيزيولجية لكي نستبين خطأها ونحاول تصحيحها ، فان التفسير اللغوي او الفيزيولوجي ليس ضروريا ولا متكأ يصح أن يعتمد عليه البلاغي . ويمكن أن نصنف حديث التشكيل الصوتي فنقول ان هؤلاء النقاد المتقدمين يناقشون مخارج الأصوات وصفاتها ووصفها وتحولها من صفة الى أخرى تحولا قد يدخلها في اطار التركيب او السياق . وهم يلاحظون أشياء من الأساس الصوتي لعملية الإدغام والابدال . ويخصون أصوات المد واللين بعناية ظاهرة في أثناء بحثهم لاتجاهها الصوتي والوظيفي . وأقوالهم في هذا كله ذات سعة تحتاج الى عناء في التصنيف . ونماذجه تكثر او تضخم بحيث ينبغي أن نتهيأ لكثير من الصبر حتى نتم عرض ما نريد منها ونبلغ ما نريد من النظر فيها :

(١)

أما مخارج الحروف فهي ، وفقاً لعبد القاهر ، ستة عشر مخرجاً نجملها فيما يلي :

١) أقصى الحلق (د ، أ ، هـ) يخرج منه الهمزة ثم الألف ثم الهاء . أما الهمزة فقد ذكر بأنها أدخل الحروف في الحلق . وبعد أن وصفها بأن إخراجها يثقل . وأنها ـ كما قال سيبويه ـ كالتبوع ، قال إنها أقرب إلى أن تكون نبرة في الصدر .[١] أما الألف فإنها تلي الهمزة في الترتيب بدلالة أن الحركة توجب تغير ذاتها . وأنها إذا حركت انجذبت الى أقرب الحروف إليها وصارت همزة .[٢]

٢) وسط الحلق : (ع ، ح) . وبعد مخرج هذه الثلاثة مخرج (العين والحاء) . وهما من وسط الحلق . لا فاصل بينهما . ولولا بحة في الحاء ـ بوصفه أخف من العين وأدخل في الفم ـ لكان عيناً .[٣]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد في شرح الايضاح والتكملة ـ (ميكروفيلم بجامعة الدول العربية ، الاسكوريال رقم ٤٤) ـ الجزء الثاني ورقة / ٣٠ ـ ٣١ . وانظر جدول التشكلات الصوتية (شكل ١) .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد (ميكروفيلم) ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٣) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ ، ٣٣١ .

٣) آخر الحلق (غ ، خ) . ومن آخر الحلق (الغين والخاء) . وهو يلاحظ ، هنا ، أن الخاء أظهر حروف الحلق وأدناها إلى الفم .[١]

٤) من فوق أول الفم من أقصى اللسان مخرج (ق) القاف .[٢]

٥) من بعد ذلك ـ أي من بعد فوق أول الفم من أقصى اللسان ـ وأدنى إلى مقدمة الفم مخرج (ك) الكاف[٣] .

وهذا الحرفان (القاف والكاف) أول حروف الفم ، وأقرب الحروف الى حروف الحلق ، ولذا يقل الإدغام فيهما كما قل في حروف الحلق .[٤]

٦) وسط اللسان (ج ش ي) : مما انحدر عن أقصى اللسان قليلاً ومن وسط اللسان بينه وبين الحنك الأعلى مخرج الجيم والشين والياء .[٥] إلا أن الياء وإن كان شريك الجيم والشين في وسط اللسان فإن له إلى طرف اللسان الذي هو مخرج النون قرباً وميلا ليس ذلك الجيم والشين ، وهو كأنه يلي الراء . ومن ثم فان الألثغ يجعل الراء ياء .[٦]

٧) من أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس مخرج (ض) الضاد . إلا أنك لو شئت تكلفتها من الجانب الأيمن وإن شئت تكلفتها من الجانب الأيسر . والجانب الأيسر أطوع لها .[٧]

٨) من أول حافة اللسان من أدناها الى منتهى طرف اللسان من بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى مما فوق الضاحك والناب والرباعية والثنية مخرج اللام ،[٨] وفي موطن آخر ينبه إلى أنها من طرف اللسان من مخرج النون بعينها إلا أن فيه انحرافاً .[٩]

٩) ومن طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثنايا مخرج (ن) النون .[١٠]

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد (ميكروفيلم) ٢ ورقة/ ٣٢٣ .
(٣) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .
(٤) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣١ .
(٥) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .
(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٢ .
(٧) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ ، ٣٣٤ .
(٨) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .
(٩) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٢ .
١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

١٠) ومن مخرج النون ، غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلاً لانحرافه إلى اللام مخرج (ر) الراء [١] وهي أقرب الحروف إلى اللام وأكثرها شبهاً بها . [٢]

١١) مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج (ط د ت) الطاء والدال والتاء . [٣]

١٢) مما بين الثنايا وطرف اللسان مخرج (ص س ز) الصاد والسين والزاي . [٤]

١٣) مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العلى مخرج (ظ ذ ث) الظاء والذال والثاء . [٥]

١٤) مما بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العلى مخرج (ف) الفاء . [٦]

١٥) مما بين الشفتين مخرج (ب م و) الباء والميم والواو . [٧]

١٦) ومن الخياشيم مخرج النون الخفيفة . [٨]

(٢)

والقول في (صفات الأصوات) عند عبد القاهر ينقسم اقساماً . فهناك الصفات العامة ، والصفات الخاصة ، والصفات المفردة . ولنبدأ بالصفات العامة :

أولا : الصفات العامة :

أ ـ الجهر والهمس : والمجهور تسعة عشر حرفا : (ء ، ا ، ع ، غ ، ق ، ج ، ي ، ط ، د ، ز ، ظ ، ذ ، ب ، م ، و ، ض ، ل ، ن ، ر) والعشرة الباقية : (هـ ، ح ، خ ، ك ، ش ، س ، ت ، ص ، ث ، ف) مهموسة [٩] . وتعريفه للمجهور هو «أنه حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي

---

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .
(٢) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٧ .
(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد (ميكروفيلم) ٢ ورقة / ٣٢٣ ، ٣٣٤ .
(٤) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٣٢٣ .
(٥) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٣٢٣ ، ٣٣٤ .
(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .
(٧) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .
(٨) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٣٢٤ .

الاعتماد ويجري الصوت» .[1] . أما المهموس فهو «حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس» .[2]

ب ـ الشديدة والرخوة والمعتدلة : والحروف الشديدة ثمانية هي : (ء ، ق ، ك ، ج ، ط ، د ، ت ، ب) وما بين الشدة والرخاوة ثمانية أيضا هي : (ا ، ع ، ي ، ل ، ن ، ر ، م ، و) . وباقيها (هـ ، ح ، غ ، خ ، ش،ض ، ص ، س ، ز ، ص ، ذ ، ث ، ف) هي الرخوة ثلاثة عشر حرفاً .[3] ومعنى الشديد : أنه حرف صلب قوي لا يجري فيه الصوت . والرخو : حرف ضعيف يجري الصوت فيه . ألا ترى أن القاف والكاف شديدان فهما يمنعان الصوت أن يجري فيهما . فاذا وقفت على نحو : الحقْ ، رأيت الصوت محصوراً . والسين رخوة فإذا وقفت عليها فقلت : الطسْ ، جرى الصوت وأمكن مده ولم يمتنع امتناعه من القاف ونحوها[4] . وما كان بين الشديدة والرخوة فهو حرف لا مفرط الصلابة ولا بين الضعف بل يكون على اعتدال بين الأمرين : كالعين ، فإذا قلت : مع . لم تجد فيها شدة القاف ولا رخاوة السين .[5]

ثانيا : الصفات الخاصة :

ثم إن للحروف انقسامات أخرى تتميز بها مجموعات صغيرة من الأصوات يصح أن نسميها بالصفات الخاصة ومنها :

أ ـ الأصوات المطبقة والمنفتحة : فالمطبقة هي مجموعة (ص ض ط ظ) والباقي منفتح كله .[6] ومعنى الإطباق : أن ترفع لسانك إلى الحنك الأعلى .[7] والإطباق ضده الفتح . فإذا لم ترفع ظهر لسانك إلى الحنك الأعلى فقد فتحت عن الحرف ولم تغلق عليه .[8] والإطباق ، وفقاً لعبد القاهر ، صفة قوة في الصوت . ولولاه لصار الطاء تاء

---

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٤ .
(٢) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٣٢٤ .
(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكروفيلم) ٢ ورقة / ٣٢٤ .
(٤) المصدر السابق : ٢ ورقة / ٣٢٤ .
(٥) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٣٢٥ .
(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ .
(٧) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٣٢٥ .
(٨) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ .

والظاء ذالاً والصاد سيناً وعدم الضاد أصلاً لأنها منفردة في مخرجها فإذا ترك الإطباق زالت وفقدت .[١]

ب ـ المستعلية والمنخفضة : وهذه المجموعة تتصل بالمجموعة السابقة وتشترك معها في صفة الاستعلاء والتصعد . وضده الاستفال والانخفاض أو الانحدار . والحروف المستعلية سبعة أربعةمنها التي ذكرنا أنها مطبقة وهي (ص ض ط ظ) والثلاثةالأخر (غ ق خ) . وما عدا هذه السبعة منخفض .[٢] والصفة الصوتية التي تميز هذه المجموعة أن فيها استعلاء وتصعداً . ولذا فإنها تمنع الألف من الإمالة . فإذا وقعت هذه الحروف قبل الألف أو بعده لم يمل نحو طاير وظالم . وذلك أن الإمالة انحدار وتسفل من حيث أنك تميل الألف نحو الياء . وهذه الحروف تتصاعد في الحنك وإذا كان كذلك حصل الاختلاف . ومن ثم ترك الإمالة في نحو ظالم وطاير لتكون الألف بتفخيمها مشاكلة للمستعلي[٣] والاستعلاء ، كالإطباق ، صفة ذاتية في الصوت المستعلي تميزه على غيره من الأصوات المستفلة أو المنحدرة . وهو يزداد مع (الفتحة) ويضعف مع (الكسرة والياء) .[٤]

جـ ـ الصفير : ويشمل مجموعة (ص س ز) . وهذه المثلثة ـ كما يقول عبد القاهر ـ فيها زيادة صوت هي الصفير[٥] وتسمى لذلك بحروف الصفير . وهي متساوية في هذا الصوت ومتقاربة في المخرج .[٦] ومن ثم جاز إدغام بعضها في بعض وامتنع إدغامها في المثلثين (ط د ت) (ظ ذ ث) . لأن إدغامها يبطل الصوت الذي فضلت به على غيرها[٧] ويسلبها صفيرها ويخل بها .[٨] والصفير على هذا الأساس صفة قوة في الصوت لا يشركها في نسبته غيرها من الأصوات .[٩]

---

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ .

(٢) المصدر السابق ٢ ورقة ٣٢٥ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد (ميكروفيلم) ٢ ورقة / ٢٠٦ .

(٤) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

(٥) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٤ .

(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٤ .

(٧) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٤ .

(٨) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٣٣٥ .

(٩) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٣٣٤ ـ ٣٣٥ .

د ـ الغنة [م ن] : ويقصد بهذه الصفة أن كلاً من هذين الصوتين إذا كان مشكلاً بالسكون فإنه يتأثر بالصوت الذي يجاوره فيخفى معه أو يفنى فيه مع بقاء غنة تشعر بوجوده أو صوت أنفي يدل عليه ويحول بينه وبين فنائه في غيره من الأصوات . [1] ومن أجل ذلك انجذبا من بين الحروف الصحيحة إلى شبه حروف المد واللين بالغنة التي تعترضهما من صرف بعض الاعتماد إلى الخيشوم لا من جهة مخرجهما أو ذاتهما - وخالفا سائر المجهور حتى انك تسمع الميم كالنون ، والنون كالميم . وصارا في حكم المشتركتين في المخرج من هذا الوجه . [2] والغنة على هذا الأساس من صفات القوة التي تميز هذين الصوتين عما سواهما من مقاربهما . .

هـ ـ الاستطالة والتفشي [ض ش] : المقصود بذلك أنّ في هذين الصوتين استطالةً وانبساطاً يقربان بهما من مخارج غيرهما من الأصوات . فاستطالة الشين والضاد تصلهما بمخرج (الطاء) وأختيها و(الظاء) وأختيها فيجوز إدغامهن فيهما . [3] ولهذا السبب أيضاً يمتنع هذا الصوتان أنْ يدغما في مقاربهما أو مجانسهما لما فيهما من الزيادة على مقاربهما في انبساطهما واستطالتهما . فالشين فيه تفش واسترخاء واتساع في الفم ليس في الجيم . وفي الضاد استطالة ليست لشيء من الحروف . [4] ومن ثم ترك إدغامهما تنكبا للإجحاف بهما . أو لأن إدغامهما يبطل ما لهما من الفضل على مقاربهما ويذهب به . [5] فالاستطالة أو التفشي - إذن - صفة قوة في هذين الصوتين تميزهما عن مقاربهما أو مجانسهما من الأصوات .

و ـ المد واللين [ا و ي] : والمقصود بذلك أن هذه الحروف قد امتازت على غيرها من الأصوات بصفة المد التي تعد صفة قوة فيها . [6] والمد . كما حدده عبد القاهر ، نفس يمتد بعد مضي نفَس الحرف . [7] ولذا فإنه يعدّ بمنزلة حرف متحرك . [8]

---

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٤ ، ٣٣٢ .
(٢) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٢ .
(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكروفيلم) ورقة / ٣٣٤ ، ٣٣٧ .
(٤) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٠ ، ٢٠٨ .
(٥) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٠ ، ٢٠٨ .
(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٢٧٧ .
(٧) المصدر السابق ٢ ورقة/ ٣٢٠ .
(٨) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٠ .

وتسمى حروف المد اللينة لأنها لانت مخارجها واتسعت . وأوسعهن مخرجاً الألف ثم الياء ثم الواو.[1] وتسمى حروف العلة لأن من شأنها أن ينقلب بعضها إلى بعض. وحقيقة العلة هي تغير الشيء في نفسه عن حالته الأصلية ، ولأن حرف اللين هو أصل الإعلال .[2]

والواقع أن عبد القاهر شغف بأصوات المد كثيراً . وصاغ اهتمامه بها في أشكال مختلفة فتحدث عن العلاقة بينها وبين (الحركات) . وناقش مشكلتها من الناحيتين الصوتية والوظيفية . وألحّ على كثير من التفصيلات الدقيقة التي تدخل في تشكلها وتميزها عن بعضها بعضاً .

فمن حيث العلاقة بين حروف المد والحركات أشار إلى الفكرة العامة المعروفة في التراث الصوتي عند العرب وهي «أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين التي هي الألف والواو والياء»[3] واستدل في سبيل نظريته هذه بفكرة (الإشباع) التي لخصها بأنه إذا أشبعنا الحركات نشأت منها حروف اللين . فإذا أشبعت فتحة الباء في قولك :

أقلي اللوم عاذل والعتابَ

نشأت منها الألف نحو والعتابا . وإذا أشبعت كسرة الياء في :

بطيء الكواكبِ

وضمة الميم في :

سقيت الغيث أيتها الخيامُ

نشأت منها واو وياء نحو : بطيء الكواكبي والخيامو . وهكذا كل موضع أشبعت الحركة فيه فهي تولد لامحالة الحرف الذي هو من جنسها والمنزّل منها بمنزلة آخر النفَس من أوله .[4]

وهذه الفكرة تبدو لنا ذات أهمية بالغة . فهي تلخص في الواقع فكرة عبد القاهر عن العلاقة بين الحركات وحروف المد من ناحية ، وتدل على الجانب الصوتي أو الكمي

---

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ ، ٣٢٦ .

(٢) المصدر السابق ٢ ورقة / ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد في شرح الايضاح (الجزء الأول) ـ مخطوط ـ رسالة دكتوراه بجامعة القاهرة تحقيق : كاظم بحر المرجان ١٩٧٥ ص/ ١٢٢ . وانظر المقتصد ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٤١ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣١٥ ـ ٣١٦ .

الذي يفرق بينهما من ناحية اخرى . فالحركات تمثل أول النفس ، أي تقع في زمن ضعيف ، فإذا ما أصبحت حرف مد فانها تمثل آخر النفَس . أي تصبح واقعة في زمن قوي . فالصوت هو هو والفرق يكمن في الزمن الذي يشغله كل منهما في تركيبه المقطعي . لم يكن عبد القاهر يشك ـ إذن ـ في الطبيعة الانطلاقية لهذه المصوتات أو يعارض البحث في الفرق الكمي الذي يفصل بينهما . ولكن الحركات القصيرة كنقطة بدء في البحث أو اعتبار حروف المد ناشئة عنها وتابعة لها لا يمكن الاحتجاج لها . فأصوات المد لا توجد تابعة للحركات ولا يمكن اختزال فاعليتها بكيفية معينة أو منحى موجه . عبد القاهر لا ينكر طبيعة أصوات المد الانطلاقية ولكن فكرة إدراك جماليات هذه الأصوات وتذوق مدلولها الأدبي لم تكن واضحة أو مقنعة لديه . ومن أجل ذلك راح يقول أن أصوات المد ناتجة عن اجتماع حركة قصيرة (فتحة ، كسرة ، ضمة) وواحدة مما نسميه أنصاف الحركات (الألف أو الياء أو الواو) ويتصور أنها من الناحية الصوتية ـ حركات مزدوجة على النحو التالي : [1]

ā ═══ a + الألف

ī ═══ iy

ū ═══ uw

ويتوهم ، كما توهم من قبله ابن جني ، بأن هذه الأصوات تنشأ عن إشباع الحركات قبلها وأنها توجد تابعة لها . وأنّ هذه الأخيرة ـ الحركات ـ يلحقها ما يلحق حروف اللين بعدها من الإمالة والتفخيم . [2]

وحينما ننتقل إلى دراسة مشكلة أصوات المد من الناحيتين الصوتية واللغوية (أو الوظيفية) نجد أن عبد القاهر يلاحظ أن هذه المكونات ـ من الناحية الصوتية ـ ترتبط بوضع خاص ذي علاقة بنوع مخرجها [3]. وأنها من حيث هي كل ذات قيمة صوتية خاصة . ومن أجل ذلك راح يقارن بين (الألف) وبين مكونات المد الأخرى (الواو والياء) . فيصف مخرجها بأنه أوسع من مخرجيهما . [4] ويرى أنها أخف هذه الحروف

١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكروفيلم / ورقة/ ٣١٥ وما بعدها

٢) المصدر السابق : ورقة/ ٣١٥ وما بعدها .

٣) المصدر السابق : ميكروفيلم ورقة/ ٣٢٩

٤) المصدر السابق : ميكروفيلم ورقة/ ٣٢٥ ـ ٣٢٦

وأعذبها جرسا [١] وأمدها نفسا . [٢] وذلك باعتبارها لا تخلو من المد . والواو والياء قد تعريان منه عند تحركهما [٣] أو يقل مدهما إذا انفتح ما قبلهما . [٤] كذلك رتب باعتبارها ساكنة ـ غير متحركة ـ أحكاماً أهم ما يعنينا منها هنا هو : أنه لا يمكن الابتداء بها أو اللفظ بها منفردة . [٥] وأنه لا يستطاع اللفظ بها بعد الكسرة والضمة بوجه . بل يكون ما قبلها مفتوحاً أبداً . أي من جنسها . [٦] ولذلك تقلب حروف اللين المتحركة ألفاً إذا كان ما قبلها مفتوحاً ، كما في (قَوَل ، بَيَع ، خَوِف ، طَوُل) أي في حال تشكل التركيب الصوتي (awu, awi, aya, awa) تقلب إلى (قال ، باع ، خاف ، طال) لاستثقال الحركة على الواو والياء لمقاربتها لهما من حيث أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين ، فكان لا بد من أن تقلب إلى حرف يؤمن فيه الحركة وهو الألف . [٧] ومما انتهى إليه أيضاً أن هذا الصوت ـ من الناحية الوظيفية ـ لا يحتمل الحركة بوجه من حيث أن الحركة توجب تغير ذاته وتلزم قلبه ضرورة إلى الهمزة باعتباره أقرب الحروب إليها . [٨] كذلك يستوقفنا عند (الواو والياء) ويرى أن بين هذين الصوتين ـ على الرغم مما بين مخرجيهما من تراخ وتباعد ـ تناسباً قوياً من جهة وصف في أنفسهما وهو المد . وذاك أنهما قد صارا بالمد كالمثلين حتى اتفقا في (صدود) و (عميد) اتفاقاً مطرداً وتصاحباً في (الإقواء) وان كان عيباً . [٩] ومما انتهى إليه أيضاً أن هذين الصوتين يخلصان للمد إذا أسكنا وكان ما قبلهما من جنسهما كما في (قنديل ، عجُوز) [١٠]، وعلل ذلك بأن حروف اللين يساعدها المد إذا كانت حركة ما قبلها من جنسها [٤] ، أما إذا أسكنا وكان ما قبلهما مفتوحاً فإنهما يجريان مجرى الصحيح كما في (القَوْل ، البَيْع) [٥] ويقعان للإلحاق كما في (كَوْثر ، ضَيْغم) [١٠] إلا أن انفتاح ما

---

(١) المصدر السابق : ٢ ميكروفيلم/ ورقة ١٧

(٢) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة/ ٣٢٠

(٣) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة/ ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٤١

(٤) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة/ ٣٢٩ ، ٣٣٠

(٥) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة/ ٢١٧ ، ٢١٨

(٦) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة/ ٤١ ، ٤٢ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ .

(٧) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة/ ٢٤٠ .

(٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ /ميكروفيلم/ ورقة/ ٣٢٣

(٩) المصدر السابق ورقة/ ٢٧٧ (١٠) المصدر السابق ورقة/ ٢١٧ ، ٢١٨

(١١) المصدر السابق ورقة/ ٣٢٠ (١٢) المصدر السابق ورقة/ ٢٤٠

(١٣) المصدر السابق ورقة/ ٢١٧ ، ٢١٨

قبلهما لا يعريهما من المد ولكنه ينقص منه ويقبض النفس عن الامتداد التام [١] ، ومن ثم لا يجيزون (عَيْب) مع (ذَنْب) ، ولا (ثَوْب) مع (عَتْب) . ويعدون ذلك معيباً في الشعر [٢] ، ويرون فيه خروجاً للقوافي عن اتساقها وائتلافها . [٣] ومما ينتهي إليه عبد القاهر أيضاً أنه يمكن اللفظ بهما ساكنين بعد الضمة والكسرة ـ أي عند تشكيل المزدوج (iw) و(uy) كما في / مِوْقات/ ومُيقن/ ـ ولكنه يترك لثقله وكراهته في اللفظ . ولذا تبدل الواو من الياء الساكنة المضموم ما قبلها نحو (موقن وموسر) من (أيقن وأيسر) ، ليتكون حرف المد (الواو) [٤] المكون من حركة قصيرة+ نصف حركة : u+w---ū ، والأصل : مُيْقن ومُيْسر .

كما تبدل الياء من الواو الساكنة المكسور ما قبلها نحو / ميقات/ و / ميعاد/ والأصل / امِوْقات/ و / مِوْعاد/ من (الوقت والوعد) ليتكون حرف المد (الياء) [٥] المكون ـ أيضاً ـ من حركة قصيرة ونصف حركة : i+y---ī .

أما فيما يخص (الواو والياء) المتحركتين أي باعتبارهما صوتين صامتين فإن مخرجهما يبقى كما هو . وإنما الذي يتغير هو سلوكهما . ويفهم من كلام عبد القاهر أنه يرجع وصف هذين الصوتين بشبه الحروف الصحيحة إلى سبب ذاتي يشكل عنصراً تكوينياً فيهما هو انحصار النفس الناتج أثناء تكونهما بفعل القوة الجديدة التي يكسبها هذان الصوتان بمجيء الحركة ، لأن الحركة ـ كما يقول عبد القاهر ـ تسلب حرف اللين مدّه وتمنع الصوت أن يجري وتتعب اللسان . [٦] وهذا يعني أن التركيب الصوتي ـ المتشكل يتألف من عنصرين : أولهما (الواو أو الياء) باعتبارهما نصفي حركة ، وثانيهما الحركة التي تلي هذين الصوتين فتسلبهما مدهما وتقوي بذلك من وجودهما ، كما تضعف من وجود (المزدوج) كما في (ظبي ، غزو ، ولد ، يسر) [٧] وبعبارة اخرى : إن الحركات المزدوجة التي سبق القول بأنها تعدّ من الناحية الصوتية حركات طويلة لا وجود لها من الناحية الوظيفية في بناء اللغة العربية ، ويؤكد ذلك أن تحليل هذه الحركات ينطلق دائماً من اعتبارها : حركة+ نصف حركة تقوم مقام حرف .

---

(١) المصدر السابق ورقة/ ٣٢٠
(٢) المصدر السابق ورقة/ ٢٤١
(٣) المصدر السابق ورقة/ ٣٢٠
(٤) المصدر السابق ورقة/ ٢٤١ ـ ٢٤٢
(٥) المصدر السابق ورقة/ ٢٤٢
(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكروفيلم ، ورقة / ٤٠ ، ٢٤١ .
(٧) المصدر السابق ورقة/ ٢٤١ . وانظر المقتصد ١/ ٩٦ ـ ٩٧

فالمزدوج(wa) من كلمة (وَعدَ) ونحوهـا يقـوم مقـام (ذَ) من كلمـة (ذهـب) [١] والمزدوج(aw) أو(ay) من كلمة (غزوت) أو (رميت) يقوم مقام مجموعة (ـَ رْ) من كلمة (ضربت) [٢]

ثالثاً : وإلى جانب صفات الأصوات العامة ، والخاصة . هناك صفات الأصوات المفردة . وهي :

أ ـ الانحراف [ل] : وهو خاصية اللام ، ويقصد بذلك أن الصوت الجاري مع (اللام) لا يظهر من مخرجه . وإنما يخرج من ناحيتي مستدق اللسان [٣] (أي من حافـة اللسان) .

ويفهم من كلام عبد القاهر أن الانحراف صفة ذاتية في (اللام) وانها ليسـت من أسباب قوة هذا الصوت أو ضعفه .

ب ـ التكرير [ر] : وهو خاصية الراء . وقد وصف عبد القاهـر هذا الصـوت بالتكرير لأن اللسان ـ في المخرج ـ يبعثر فيه حتى كأنه يعمل في حرفين مثلين نحو مدّد . ولذلك يعد في الإمالة حرفين [٤] وتكون الحركة فيه بمنزلة حركتين . [٥]

ويستدل من كلام عبد القاهر أن التكرير صفة ذاتية في الراء وأنها صفة قوة في هذا الصوت تمنعه من الإدغام بغيره من الأصوات المقاربة . [٦] .

ج ـ الهاوي [ا] : وهو خاصة الألف . وقد قال عبد القاهـر إنهـا سميت بذلك لهويها في الحلق . [٧] وإذا ما تذكرنا قول عبد القاهر : إن الألف قرينة الهمزة لما بينهما من التجاور والتناسب [٨] أمكننا أن نقول : إنه يقصد بهذه الصفـة ما تمتـاز به الألف على

(١) عبد القاهر الجرجاني : كتاب التصريف : ميكروفيلم بمعهد المخطوطات تحت رقم / ١٥/ صرف ورقة/ ٤ .

(٢) المصدر السابق ورقة/ ٦ .

(٣) المصدر السابق : المقتصد ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٥

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٥

(٥) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٠٨

(٦) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٠٨

(٧) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٥

(٨) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٢

غيرها من أصوات المد باتساع مخرجها وكونها أخف هذه الحروف وأعذبها جرساً وأمدها نفَساً . [1]

د ـ المهتوى [ى] : وهو خاصية الياء [2]. ولعل عبد القاهر يشير بذلك إلى صفة المد الطبيعية في هذا الصوت . [3] وإلى ما ذكرناه من أن (الياء) أخف من الواو لمقاربتها الألف وكونها أوسع منها مخرجاً [4] . وإذا صح هذا التفسير أمكننا القول أن هاتين الميزتين (الهاوى والمهتوى) يعدّان من صفات القوة التي تميز هذين الصوتين عن مقاربهما من الأصوات .

(٣)

والقول في تفسيرات التشكيل الصوتي ، كالإدغام والإبدال ، عنصر هام في فاعلية اللغة وفي توضيح ما نسميه عملية التحليل الصوتي على الإجمال . أما الإدغام فقد لاحظ عبد القاهر أنه هو «أن تصل حرفاً ساكناً بحرف مثله متحرك من غير أن تفصل بينهما بحركة أو وقف ، فيكون عمل اللسان في أخذه لهما وارتفاعه عنهما عملاً واحداً نحو (مدّ) في (مدد) و (شدد) ونحو (موّاقد) في (من واقد)» [5] وهذا التصور وإن كان يوحي بأن الإدغام يجب أن ينظر إليه في إطار المشكلة النحوية (حذف الحركة من الصوت الأول إن كان متحركاً وقلب الصوت الأول من مثل الثاني) فإن مدلول الإدغام في تطبيقات عبد القاهر أكثر عمقاً ووفاءً . فهو يشمل تأثر الأصوات اللغوية ببعضها فيزداد مع مجاورتها قربها في الصفات أو المخارج . وبعبارة أدق قليلاً : إن مدلول الإدغام عنده يعني التعبير عن مطلق تأثير صوت بصوت سواء أكان التأثر كاملاً يترتب عليه فناء الصوت المتأثر أم كان جزئياً يفقد معه عنصراً من عناصره [6] . وأنه ـ دائماً ـ يسجل ضعف صوت معين أمام صوت آخر أقوى منه ، وأنه يرتد إلى صفة خاصة أو قوة ذاتية في الصوت المؤثر تميزه عن مجاوره الذي يتأثر به . [7] وذلك كأن يتأثر الصوت الأول في الثاني فيفنى فيه : كإدغام

---

(١) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ١٧ ، ٣٢٠

(٢) المصدر السابق : ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٥

(٣) المصدر السابق : ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٧٧

(٤) المصدر السابق : ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٥ ، ٣٢٦

(٥) المصدر السابق : ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣٢١ ، ٣٢٨

(٦) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٣٠

(٧) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣١٤ وما بعدها

الباء في الفاء في قولتك اذهفّي ذلك من (اذهب في ذلك) [1] ويمكن أن نمثل لهذا المنحى :

ب×ف ــ ف : مجهور شديد ــ مهموس رخو

فقدت الباء مخرجها وجهرها وشدتها

أو كأن يتأثر الصوت الثاني في الأول فيفنى فيه كقولك : مصبّر في مصطبر ، واذكّر في اذ ذكر [2] ويمكن أن نمثل لذلك :

ط×ص ــ ص : مجهور شديد مطبق ــ مهموس رخو

فقدت الطاء مخرجها وجهرها وشدتها وإطباقها (لأجل صفير الصاد) [3]

د×ذ ــ ذ : مجهور شديد ــ مجهور رخو

فقدت الدال مخرجها وجهرها

ويفهم من كلام عبد القاهر ـ أيضاً ـ انه لا بد من مراعاة شروط الموقعية :

موقعية الصوت المدغم وموقعية الصوت المدغم فيه . فإذا قلنا في إدغام / من واقد/ ـ مثلاً ـ موّاقد لاحظنا :

أ ـ ان موقع الصوت المدغم (ن) سابق على الصوت المدغم فيه (و) لا تفصل بينهما حركة أو ـ لنقل ـ مقطع . [4]

ب ـ ان موقع الصوت المدغم يكون دائماً نهاية مقطع فهو ضعيف عرضة للتأثر بالصوت التالي بينما الصوت المدغم فيه أكثر قوة لأنه بداية مقطع فهو متمكن في موضعه . ولأمرٍ ما ألح عبد القاهر على هذه القوة الموقعية ورأى أنها ذات أثر في توضيح خصائص التشكيل الصوتي وإنها هي التي أضافت إلى قوة الإدغام ومنحته ثراء ومادة جديدة . [5] كذلك يستوقفنا عند الصفات الخاصة التي تجعل الصوت أقوى من غيره فلا يصح التنازل عنها كالاستطالة والتفشي والصغير والمد واللين والغنة والتكرار والإطباق . [6] فهذه الصفات توجه تصورنا للإدغام وتطلعنا على طريقة خاصة في تشكله وتكشف أسرار تركيبه واستعمالاته . وانظر على خلاف ذلك الجهر والهمس والشدة والرخاوة والاعتدال

---

١) المصدر السابق ورقة/ ٣٣٠

٢) المصدر السابق ورقة/ ٣٣٤ ـ ٣٣٥

٣) يذهب عبد القاهر إلى أن صفة الاطباق قد يتنازل عنها أحيانا . ولكن الأقيس والأولى هو ابقاء هذه الصفة . راجع المصدر السابق ورقة/ ٣٣٤ .

٤) المصدر السابق ورقة/ ٣١٥ ، ٣١٩

٥) المصدر السابق : ٣٢٦ ـ ٣٢٧

٦) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٣٤ وما بعدها .

فهذه صفات عامة تتنازل الأصوات عنها في عملية الإدغام . ولا نستطيع أن نجد فيها أية مزية خاصة . [1]

من هذا الوجه نستطيع أن نتابع عبد القاهر في بحثه :

أ ـ ادغام الأصوات (المتماثلة) التي تشترك في المخرج والصفة معاً . [2] ولا يتم فيه أي نوع من التبدلات الصوتية . وإنما يكتفى من العملية الصوتية بحذف الحركة ـ أو المقطع ـ من الأمثلة المتحركة ليتمكن اللسان من الوقوع على الحرفين المدغمين وقعة واحدة من حيث لا يفصل بينهما زمان . [3]

ب ـ ادغام الأصوات (المتجانسة) التي تقوم على أساس اتحاد الصوتين في المخرج واختلافهما في الصفة . ويخضع التبدل الصوتي فيه لتأثر جزئي حيث يقتصر على قلب الصوت من مثل تاليه ويتم على أساس غلبة صفة أو صفتين على الأكثر . [4] ويمكن أن نستشهد على ذلك ببعض الأمثلة :

غ×خ ــ خ : مجهور رخو ــ مهموس رخو : فقدت الغين جهرها

س×ز ــ ز : مهموس رخو ــ مجهور رخو : فقدت السين همسها

ب×م ــ م : مجهور شديد ــ مجهور معتدل : فقدت الباء شدتها

ج×ش ــ ش : مجهور شديد ــ مهمور رخو : فقدت الجيم جهرها وشدتها [5]

ج ـ ادغام الأصوات (المتقاربة) التي تقوم على أساس اختلاف الصوتين في المخرج واتحادهما في بعض الصفات أو اختلافهما فيهما . [6] ويخضع التبدل الصوتي فيه لتعقيدات كثيرة . وذلك باعتباره ينطوي على العلاقتين المخرجية والوصفية معاً ، ويتم على أساس غلبة صفات القوة على عوامل الضعف [7]. ويمكن أن نمثل لذلك من خلال الأمثلة : [8]

---

(١) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٦ وما بعدها

(٢) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣١٤ ، ٣١٥ وما بعدها

(٣) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٦ .

(٤) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٦ . وانظر جدول ادغام الأصوات المتجانسة . شكل (٢)

(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٣٠ وما بعدها

(٦) المصدر السابق : ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٣١ وما بعدها وانظر جدول ادغام الأصوات المتقاربة (شكل ٣) .

(٧) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٣١

(٨) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٣١ وما بعدها . وانظر (الشكل ٣) .

د×ز ــ ز : مجهور شديد ــ مجهور رخو : فقدت الدال مخرجها وشدتها
ت×ظ ـ ظ : مهموس شديد ـ مجهور رخو : فقدت التاء مخرجها وهمسها
ذ×ص ــ ص : مجهور رخو ــ مهموس رخو : فقدت الذال مخرجها وشدتها وجهرها
ث×ط ــ ط : مهموس رخو ــ مجهور شديد : فقدت الثاء مخرجها وهمسها
ث×ض ــ ض : مهموس رخو ــ مجهور شديد : فقدت الثاء مخرجها ورخاوتها وهمسها
ق×ك ــ ك : مجهور شديد ــ مهموس شديد : فقدت القاف مخرجها وجهرها واستعلاءها
ك×ق ــ ق : مهموس شديد ــ مجهور شديد : فقدت الكاف مخرجها وهمسها وانخفاضها
ط×ص ــ ص : مجهور شديد مطبق ــ مهموس رخو : فقدت الطاء مخرجها وجهرها وشدتها واطباقها

أما (الإبدال) فقد لاحظ عبد القاهر أنه يستند ـ دائماً ـ إلى أساس صوتي . وأنه لا بد أن يكون مشروطاً بوجود علاقة مخرجية أو وصفية بين الأصوات التي تدخل في بنائه أو تشكيله .[1] ومن أجل ذلك حدد الأصوات التي ورد فيها الإبدال ، وقسمها ـ كما فعل في إدغام ـ الى متجانسة ومتقاربة [2] ، وتحدث عن الأصوات التي يجذب بعضها إلى بعض أو يشرب بعضها صوت بعض ليحصل التشاكل والتناسب بين الأصوات [3] . وأهم ما يعنينا هنا أن نلاحظه هو أن الأصوات التي كانت تتميز في باب الإدغام بصفة ذاتية تمنعها من الإدغام في مجانسها أو مقاربها فقدت هذه الصفة فتبادلت مع غيرها من الأصوات : فالشين تبادلت مع الجيم والزاي . والراء مع الياء والغين والضاد . والسين مع التاء . ويمكن أن نمثل لذلك من خلال الأمثلة :

أشدت ـ أجدت : ش×ج . مهموس رخو ـ مجهور شديد . فقدت الشين همسها ورخاوتها واستطالتها [4]

---

(١) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٠٣ ـ ٢٠٩ ـ ٣٣٧ ـ ٢٤٦ ، ٢٥٠ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٣٢
(٣) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٠٣ وما بعدها و ٢٣٧ وما بعدها
(٤) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٣٢٣ . وانظر جدول ابدال الأصوات المتجانسة (شكل ٤)

أشدق ـ أزدق : ش×ز . مهموس رخو ـ مجهور رخو . فقدت الشين مخرجها وهمسها وتفشيها [1]

سعدى ـ سعدج : ى×ج . مجهور معتدل ـ مجهور شديد . فقدت الياء جهرها واعتدالها وامتدادها [2]

مرة ـ مية : ر×ى . مجهور معتدل ـ مجهور معتدل . فقدت الراء مخرجها وتكرارها [3]

سدس ـ ست : س×ت. مهموس رخو ـ مهموس شديد . فقدت السين مخرجها ورخاوتها وصفيرها [4]

---

(١) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٠٤ . وانظر جدول ابدال الأصوات المتقاربة (شكل ٥) .

(٢) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٤٦ . وانظر الجدول (شكل ٤) .

(٣) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٠٨ . وانظر تبادل الراء مع الغين والضاد في المصدر نفسه ورقة/ ٢٠٨ والجدول (شكل ٥) .

(٤) المصدر السابق ٢ (ميكروفيلم) ورقة/ ٢٤٤ ـ ٢٤٥ ، وانظر الجدول (شكل ٥) .

المخارج	الصفات: شديد — صوت قوي لا يجري فيه الصوت — مجهور: مطبق (مفخم)	مجهور: غير مطبق (مرقق)	مهموس: مطبق (مفخم)	مهموس: غير مطبق (مرقق)
١) ما بين الشفتين		ب		
٢) مابين الشفة السفلى واطراف الثنايا العلى				
٣) مابين طرف اللسان واطراف الثنايا العلى				
٤) ما بين الثنايا وطرف اللسان				
٥) مابين طرف اللسان وأصول الثنايا	ط	د		ت
٦) من طرف اللسان غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلا				
٧) من طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثنايا				
٨) من أول حافة اللسان من أدناه الى منتهى طرف اللسان وما فوقها				
٩) من أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس				
١٠) مما انحدر عن أقصى اللسان قليلاً ومن وسط اللسان بينه وبين الحنك الأعلى		ح		
١١) من مؤخر اللسان وأدنى الى مقدم الفم				ك
١٢) من فوق اول الفم من أقصى اللسان	ق			
١٣) آخر الحلق				
١٤) وسط الحلق				
١٥) اقصى الحلق		ء		

جدول التشكلات الصوتية كما كان يراه عبد القاهر الجرجاني (شكل ١)

ملاحظة :

١) يضيف عبد القاهر الى هذه المخارج مخرجاً آخر هو (الخيشوم) حيث يرى ان النونَ الخفية تختص في حال السكون بغنة تلحقها فتنتقل بذلك من الفم الى الخيشوم (راجع المقتصد ٢/ ميكرو فيلم ، ورقة / ٣٢٤ ، ٣٣٢ وما بعدها .

الصفات												
معتدل (بين الشدة والرخاوة)									رخـــو			
مجهـــور		مهمــــوس		منحرف	أنفي	مكرر	لين	هاوي	ضعيف يجري الصوت فيه			
									مجهور		مهموس	
مطبق (مفخم)	غير مطبق (مرقق)	مطبق (مفخم)	غير مطبق (مرقق)						مطبق (مفخم)	غير مطبق (مرقق)	مطبق (مفخم)	غير مطبق (مرقق)
					م		و					
												ف
									ظ	ذ		ث
										ز	ص	س
						ر						
					ن							
				ل								
									ض			
							ى					ش
									غ		خ	
	ع											ح
								ا				هـ

تابع الشكل (١)

شكل (٢)

جدول ادغام الأصوات المتجانسة كما كان يراه

عبد القاهر الجرجاني

الصوت	يدغم في	يدغم فيه
ء	-	-
أ	-	-
هـ	-	-
ع	ح	-
ح	-	ع
غ	خ	خ
خ	غ	غ
ج	ش	-
ش	-	ج
ي	-	-
ط	د ت	د ت
د	ط ت	ط ت
ت	ط د	ط د
ص	س ز	س ز
س	ص ز	ص ز
ز	ص س	ص س
ظ	ذ ث	ذ ث
ذ	ظ ث	ظ ث
ث	ظ ذ	ظ ذ
ب	م	-
م	-	ب
و	-	-

شكل ٣

جدول ادعـام الأصـوات المتقاربـة كما كان يراه عبـد القاهـر الجرجاني

الصوت	يدغم في	يدغم فيه
ء	-	-
أ	-	-
هـ	ح	-
ع	-	-
ح	-	هـ
غ	-	-
خ	-	-
ق	ك	ك
ك	ق	ق
ج	-	-
ش	-	ل ط د ت ظ ذ ث
ي	-	ن و
ض	-	ل ط د ت ظ ذ ث
ل	ص س ز ط د ت ظ ذ ث ر ن ش ض	ن
ن	ي ر م ل و	ل
ر	-	ل ن
ط	ص س ز ظ ذ ث ض ش	ظ ذ ث ل
د	ص س ز ظ ذ ث ض ش	ظ ذ ث ل
ت	ص س ز ظ ذ ث ض ش	ظ ذ ث ل
ص	-	ط د ت ظ ذ ث ل
س	-	ط د ت ظ ذ ث ل
ز	-	ط د ت ظ ذ ث ل
ط	ط د ت ص س ز ض ش	ط د ت ل
ذ	ط د ت ص س ز ض ش	ط د ت ل
ث	ط د ت ص س ز ض ش	ط د ت ل
ف	-	ب
ب	ف	-
م	-	ن
و	ي	ن

شكل (٤)

جدول ابدال الأصوات المتجانسة كما كان يراه عبد القاهر الجرجاني

الصوت	الأصوات المتبادلة معه (المبدلة منه)
ء	هـ
هـ	ء
ع	ح
ج	ش
ش	ج
ي	ج
ط	ت
ت	ط د
ص	س ز
س	ص
ظ	ث

شكل (٥)

جدول ابدال الأصوات المتقاربة كما كان يراه عبد القاهر الجرجاني

الصوت	الأصوات المتبادلة معه
ء	ع
هـ	ح
ع	ء
ك	
ج	
ج	ك
ش	ز
ل	ن م
ن	ل م
ر	ي
س	ت
ث	ض
ب	ف

(٤)

التشكيل الصوتي موضوع عنى به «القراء» والنحاة واللغويون السابقون عناية فائقة . ومصدر ذلك كله هو الاهتام بالنص القرآني ، والإبقاء على ما ورد عن النبي الكريم متواتراً كما هو في حدود الصحابة الثقات[1] ، فضلاً على الشغف الشديد بالموروث الشعري العربي والمحافظة على عموده وطريقة تشكله وتركيبه والحرص على روح اللغة ونقائها وتمييزها من اللغات الأخرى التي عاشت معها منذ القدم وتنقيتها من التحرر اللغوي ، واللحن والأصوات والصيغ التي واجهتها باستمرار ، وهذا المنحنى يعني ، بعبارة أخرى ، أننا نتناول البناء الصوتي تناولاً سطحياً ولا نتعمق بحث تشكله الجمالي ومادته الحقيقية . كل تركيب يتضمن ضرباً من المدلول الثابت . ولكن ينبغي - في كل حال - أن نبحث عن التيارات البعيدة . وأن نتبين جماليات الأصوات وفساد فكرة الدلالات الموجهة . ووجود دلالات واتجاهات أغنى وأكثر نضجاً للفهم . للنظر في موقف «القراء» حينئذ نرى أنهم بحثوا البناء الصوتي من جهة نظر المدلولات الثابتة . ولذلك التزموا الدقة في إخراج الأصوات في نهج واحد من القراءة هو ما أسموه «قراءة التحقيق» فأعطوا كل حرف حقه من إشباع المد وتحقيق الهمزة وإتمام الحركات واعتماد الاظهار والتشديدات وتوفية الغنات ، وتفكيك الحروف ، وإخراج بعضها من بعض .[2] وليس هذا كله من لباب النشاط الجمالي الصوتي في كثير ، ووفقا لهذا الأسلوب بحث هؤلاء القراء عن أصول عامة للقراءة . فتحدثوا عن أحكام الهمز والإمالة والمد والوقف ، وياءات الاضافة[3] ، واهتموا بمشكلة «الإدغام» فقالوا «إنه اللفظ بحرفين حرفاً كالثاني مشدداً»[4] ، ثم ذهبوا يحددون شروطه ويصورون أنه منحصر في تماثل حرفين أوتجانسهما او تقاربهما[5]، ويلمون - أحياناً - بمواقع الحرفين المدغمين وقوتهما الذاتية .[6] وهكذا يبدو التشكيل الصوتي ممزقاً . ويبدو نشاطه الجمالي مفككاً ، ويصور التركيب القرآني في صورة دلالات معزولة تخلو من التفاعل والوحدة. وينسجم هذا عند

---

(١) ابن الجزري : تقريب النشر في القراءات العشر : تحقيق ابراهيم عطوة عوض الباب الحلبي بمصر ، الطبعة الأولى سنة ١٩٦١ ، مقدمة ٢٠ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق / ٣٠ وما بعدها ، ٤٠ وما بعدها .

(٣) المرجع السابق ١٨ ، ٢٣ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٥ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ١٠٠ .

(٤) المرجع السابق / ٩ وما بعدها ، ٥٥ وما بعدها .

(٥) المرجع السابق : ٩ .

(٦) المرجع السابق / ٩ وما بعدها ٤٧ وما بعدها .

القراء مع مواقف اخرى مسرفة عن بساطة التركيب الصوتي ودلالاته الموجهة . هذه البساطة تجعلهم يقفون عند حروف الإدغام وعلاقاتها المخرجية والوصفية ويلحون على تبدلاتها الصوتية التي لا يتجاوزونها في كثير .[1] وكأن التشكيل الصوتي القرآني موقوف دائماً على تمثيل عناصر خارجية . وكأننا لا نستطيع أن نقرأ في هذا التشكيل أثراً أوفى وأنضج مما رسخ في أذهاننا عن فكرة التبدلات الصوتية الموجهة وارتباطاتها .

ولا نكاد نلاحظ التناقض الواضح بين هذا الموقف وموقف النحاة واللغويين . حقاً إن محاولة «سيبويه» في دراسة الادغام، كانت من أغنى المحاولات القديمة وأقربها الى وضع أسس علمية لدراسة التشكيل الصوتي ، ولكنها أهملت نشاطه الجمالي - أيضا - وزيفت كثيراً من فاعليته الأدبية ، وجعلتنا نقول إن التشكيل الصوتي لا علاقة له بالتركيب او السياق. وبدلاً من أن ينظر الى هذا التشكيل على أنّه يخلق المعنى، ويخضع لتقاطعات مستمرة نظر إليه في ضوء العلاقات الخارجية والصفات الثابتة . لقد جعل «سيبويه» نقطة البدء في تفكيره الصوتي ترتيب الأصوات ترتيباً مخرجياً[2] ، ولاحظ أن جمالياتها ترتبط بصفاتها العامة : كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والتوسط .[3] أو تنبع من صفاتها الخاصة التي تتميز بها مجموعات صغيرة من الأصوات : كأصوات الأطباق واللين والمد والاستطالة والتفشي والصفير والغنة ، أو تتميز بها أصوات مفردة : كالانحراف والتكرير .[4] كذلك تحدث عن الأصوات التي تدغم ولا يدغم فيها (كالهمزة) ، والأصوات التي لا تدغم ولا يدغم فيها وهي : الهاء والعين . والأصوات التي تدغم ويدغم فيها وهي : الخاء ، الغين ، الكاف ، القاف ، الجيم ، اللام ، النون ، الراء ، الطاء ، الدال ، التاء ، الظاء ، الذال ، الثاء ، الصاد ، الزاي ، السين ، الباء[5] وحاول ، في أحيان كثيرة ، أن ينسب الأثملة الى بيئاتها .[6] وأن يستقصي أمثلته من القرآن والنثر والشعر .[7] ولكن لا علاقة بين هذه الدلالات في الواقع .

---

(١) المرجع السابق : ١٠ وما بعدها ٥٠/ وما بعدها .

(٢) سيبويه : الكتاب : طبعة بولاق ١٣١٦ هـ / ٢ / ٤٠٤ . وقارن بابن جني : سر صناعة الاعراب بتحقيق مصطفى السقا وآخرين ادارة احياء التراث، مصطفى الحلبي الطبعة الأولى سنة ١٩٥٤ ، الجزء الأول ص /٥٢ وما بعدها .

(٣) المرجع السابق ٢/ ٤٠٥ - ٤٠٦ وقارن بابن جني : سر صناعة الاعراب ١/ ٦٨ وما بعدها .

(٤) المرجع السابق ٢/ ٤١١ - ٤٢٠ .

(٥) المرجع السابق ٢/ ٤١١ وما بعدها .

(٦) المرجع السابق ٢ / ٤١٣ ، ٤١٦ - ٤١٧ . (٧) المرجع السابق ٢/ ٤١٦ - ٤١٧ وما بعدها .

الخارجي والدلالات في التركيب اللغوي او الشعري ، ومعنى ذلك أن هذه الأصوات لا تحمل قيمة بمعزل عن بنائها وتركيبها . وأن ما نسميه مداً وليناً وتكريراً يأخذ في داخل التركيب دلالة عميقة تؤثر في المعنى بطريقة ما تزال تحتاج إلى تأمل . وقد تتداخل هذه الدلالات بنشاط «السياق» ولكن المهم لدينا الآن هو أن نقول ان فاعلية التشكيل الصوتي وما يسمى الصفات الصوتية المتباينة يجب ان يفسر تفسيراً أعمق من هذا المنحى الصوتي الموجه . وأن النشاط الجمالي الصوتي لا يمكن أن ينفصل عما نسميه ـ ببساطة ـ «إدغاماً» و «مداً أو ليناً» و «إبدالاً» و «وقفاً» و «إسكاناً» وغير ذلك من مظاهر البناء الصوتي .

(٥)

والواقع ان التشكيل الصوتي ، في الموروث النقدي ، كان بسبيل من العناية بصفات الحروف إلى جانب تبدلاتها الصوتية وعلاقاتها المخرجية والوصفية . والتطلع إلى إقامة نظام يكشف أسرار البناء الصوتي ودقائق معانيه . [١] وإنْ يكن هذا قد أدرك الحاجة إلى بحث أكثر توفاء وتفصيلاً . ويعنينا هنا أن نذكر أن الناقد القديم وافق هؤلاء النحاة واللغويين على أن بناء الكلمة الصوتي في الشعر هو بناؤها في النثر . وبعبارة أوضح ان هذا البناء لا علاقة له بتشكيلات الشعر الإيقاعية أو نشاط المعنى . وعلى الرغم من أنه تعمق نظام العبارة وعلّل لكل ما وقف عنده من شؤون التركيب الصوتي ، فإنه لم يلتفت إلى فاعلية المكون الصوتي وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك في جماليات الشعر . ورجع باستمرار إلى أبعاد المعنى السابقة على التركيب الصوتي . والشغف بمظاهره القريبة ودلالاته الموجهة . ولذلك تراه ـ في الشعر والنثر على السواء ـ يمسّ جانب الصفات العامة ويتحدث عن معاني الأصوات المفردة ويثير مناقشات حول التبدلات الصوتية ، ويتعرض لموقع الأصوات المدغمة وأثرها ، والفروق بين المعاني المختلفة التي تحتملها مجموعة واحدة كأصوات المد واللين والصفير والاستطالة والتفشي . أما التشكيل الصوتي من حيث هو عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني فلا يستوقفه في كثير .

---

(١) انظر : ابن جني : سر صناعة الاعراب ١/ ١٩ وما بعدها ، ٥٢ وما بعدها ٦٨ وما بعدها .
وقارن بأبي علي الفارسي : التكملة : تحقيق كاظم بحر المرجان مخطوط (رسالة ماجستير) بجامعة القاهرة سنة ١٩٧٢ برقم (١٠٢٢) ص/ ٢٩٦ وما بعدها ، ٣٦١ ، ٣٦٤- ٣٧٤ .

ما تزال اذن هناك خطى سابقة توجه تصورنا للنشاط الصوتي الشعري . وما تزال - أيضا - الأفكار التي تميز هذا النشاط عن النثر غير محددة أمامنا تحديداً كافياً . ولذلك ظل الناقد القديم يقيس الشعر على النثر ويقيش تشكلاته الصوتية والإيقاعية على بناء النثر أو تركيبه الصوتي . وكأنّ الشاعر ينبغي أن يهدف إلى الاحتفاظ بمعان ثابتة للتشكلات والعناصر التي يستخدمها . وكأن النشاط الخيالي الشعري ينبغي أن يتحدد في ضوء دلالاته الثابتة لا في ضوء دلالاته المتعددة .

وما بقي لدينا في هذا الفصل مقصور على بحث جماليات التشكيل الصوتي . والمضي في الكشف عن دلالاته المتعددة ومعانيه البعيدة . ومن الواجب بصدد بحث النشاط الصوتي وتنوع إمكاناته أن نلاحظ أشياء من أهمها أن الصفات الصوتية الثاتبة أو علاقاتها المخرجية المحددة لا تؤلف جزءاً من نشاط اللغة أو المعنى الشعري . فليس من النشاط الشعري في شيء علاقة المعنى بالجهر او الهمس ، أو الحلق أو الصدر . وكل قول عن تأثيرها في تعديل المعنى أو توجيهه ينبغي ألا يعد -بسهولة- جزءاً من نشاط الشعر . هناك جماليات المكون الصوتي - المقطع - النبر - الارتكاز - التركيب - تفاعل الدلالات أو نشاط السياق . . وكل منها يحتاج إلى وقفة هادئة متأنية أو فهم عميق يصلها بجماليات المعنى ويكشف عن إيحائها الأدبي أو الرمزي ، ويوضح علاقتها بفاعلية اللغة أو نشاط المعنى . هذا الإيحاء الجمالي أو الرمزي يمكن أن يفهم في ضوء فاعلية اللغة أو مفهوم الخلق اللغوي الذي يعني أن اللغة بإمكانها أن تخلق معاني أو ارتباطات لم تكن مألوفة من قبل[1] . أو أن التركيب يتألف - على الدوام - من عناصر متفاعلة لا من عناصر مضمومة متميزة ، وبعبارة أخرى أن هذه الفاعلية تعني أن المعنى المشار اليه من الممكن أن يكون بؤرة مواقف ومشاعر متعددة لا يصح معها أن يفهم هذا المعنى في ضوء قوانين معلومة أو إشارات محددة يدور حولها كل شيء . أريد أن أقول : إن دراستنا المنتواة محاولة لفهم جماليات التشكيل الصوتي الموروث . وهذا الفهم يأتي ، أولاً ، عن طريق محاولة في فهم أسس عمل النقاد العرب المتقدمين على التشكيل الصوتي . لكنه يذهب الى منحى أبعد وأعمق من ذلك . ويأتي ، أيضاً ، ليلغي الثنائية الآلية الحادة بين (مبنى) المكون الصوتي و (معناه) بين الدلالة الاشارية الموجهة وبين مانسميه فاعلية التشكيل

---

1) Selemon Fishman: Meaning Structure of Poetry P.458. Journof of Aesthetics and Arteritieism No. 4, 1954

الصوتي . ويجعل دراسة التركيب **الصوتي** ، من جديد ، عنصراً هاماً في توضيح جماليات الشعر وتكوين المعنى . وإذ أبدأ بتسجيل تصوري لنشاط التشكيل الصوتي الجمالي ، وعرض اتجاهات أساسية في فهم المعنى. فإنما أفعل ذلك إيمانا بأهمية التراث الذي ننتمي اليه ، وصعوبة تحليل العمل الأدبي ومواجهته . وضرورة البحث عن أدوات أكثر نضجاً للفهم . يقول ذو الرمة (من الطويل) :

وقفتُ على ربع لميّةَ ناقتي — فما زلت أبكي عنده وأخاطبُهْ
وأسقيه حتى كادَ مما أبثه — تكلّمني أحجارُه وملاعبُه

على أي وجه نفهم التشكيل الصوتي في هذين البيتين ؟ هل نفهمه كما يفهمه عبد القاهر وابن جني وغيرهما من فلاسفة اللغة . هؤلاء جميعاً يذهبون إلى أن التركيب الصوتي يتألف من مجموعة من الصفات الصوتية أو مجموعة من الأصوات المجهورة والمهموسة الشديدة والرخوة ، الصحيحة والممدودة أو غير ذلك من الأصوات الأخرى المضمومة أو المركبة الى بعضها تركيباً ساذجاً بسيطاً ، ينطوي على حل نهائي للعناصر المركبة . أي أن هناك مستوى أول ، أو وظيفة إشارية مفروضة على الأصوات لا يصح أن نتعداها أو نخرج عن إطارها . هذا التصور يلغي سعة الاحتمالات التي ينطوي عليها التركيب ، ويبعدنا عن التيارات القوية في قلب البناء الصوتي ، تلك التيارات التي تستعصي على التحليل والتفكيك .

إننا نقرأ في هذين البيتين شيئاً أقرب إلى تحية العزلة والغربة . وما إن يقف الشاعر على أطلال «مية» حتى ينبثق لنا هذا الاحساس من ذلك الصوت الخافت المتقطع أو تلك الرحلة المضنية في أعماق النفس ، أو من تلك الشكوى الحزينة المبرحة والعبرات الغزيرة التي تمتزج بذكرياته المدفونة بين الأطلال ، أو من هذه الصور القريبة التي توشك أن تخطو نحونا . وقيمة التشكيل الصوتي هنا هو أنه يذوب في هذه المواقف الوجدانية المتشابكة فتستحيل تلك الأصوات (المجهورة والمهموسة الصحيحة والممدودة . . الخ) إلى نبضات قلب الشاعر المتموجة وزفراته المحرقة . كما تستحيل تلك المقاطع (الطويلة والقصيرة .

المنبورة وغير المنبورة) إلى زوايا عميقة في وجدان الشاعر تتجمع فيها كل أصوات الماضي وهموم الحاضر .

فاجتماع الطويل والنبر في كلمات مشحونة داخل سياقها بالأسى والحيرة (وقفت ، ربع)

فعـول مفـاعيلن فعـول مفاعلن
ب - ب - - - ب - ب ب - ب -
وقفـت على ربـع لمية ناقتي

فعـولن مفـاعيلن فعـول مفاعلن
ب - - ب - - - ب - ب ب - ب -
فما زلـت أبـكي عنـده وأخاطبه

فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفاعلن
ب - - ب - - - ب - - ب - ب -
وأسـقيه حتـى كاد ممـا أبثه

فعـول مفـاعيلن فعـول مفاعلن
ب - ب ب - - - ب - ب ب - ب -
تكلمنـي أحجـاره وملاعبه

ـ هذا الاجتماع[1] ـ يزيد من إحساس الشاعر بالضياع والغربة ، ويمنحه فرصة أطول لاسترجاع أوهامه التي يرعاها ، وذكرياته التي يعيش عليها ، وفي (أبكي) يتيح له هذا الاتفاق (-) أن يتلمس أعماق مأساته وأن يدرك عمق الصراع النفسي العنيف الذي يعاني منه والضعف الذي يخضع له . ثم أن وقوع النبر اللغوي بعد ذلك على أربعة مقاطع طويلة متتالية (-) ، (-) ، (-) ، (-) نمو في هذه المواقف الوجدانية واستمرار لها ، حتى لكأن تلك المقاطع طبقة من الآلام تؤدي إلى مقاطع أخرى ، وبالأصح ، إلى طبقة أخرى تذوب فيها .

الإلحاح على البكاء يتجدد ، وصورة البث والشكوى تتجدد . والماضي في ظل هذه المشاعر والأحاسيس يصبح حاضراً لا ينقطع . ومن أجل ذلك نقول إن التشكيل المقطعي الذي يساق هنا في مجال نفسي متقارب لا يصح فهمه بعيداً عن هذا المجال النفسي او المنحى الوجداني . ومن الممكن القول بأن هذه المقاطع الطويلة بأصواتها الممدودة المتوترة أو المشدودة تحتمل بإصرار مواجهة الشعور بالعزلة وتؤيد بطريقة لا شعورية فكرة المعاناة والقلق التي يبذلها الشاعر لإعادة الحياة إلى الربع .

---

(١) (-) : اشارة الى وقوع النبر اللغوي ، على مقطع طويل و(ب) : اشارة الى وقوع النبر اللغوي على مقطع قصير . وقد رجعنا في تحديد قواعد النبر اللغوي الى ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة سنة ١٩٧٥ ص / ١٧١ وما بعدها .

هذه المعاناة من الممكن أن تقرأ في ضوء التشكيل المقطعي الآخر (تنافر الطول والنبر) فالكلمات (أخاطبه ، أحجاره ، ملاعب) قد اكتسبت أهمية وجدانية وتأكيداً نفسياً عميقاً بفضل طول المقاطع (خا) ، (جا) ، (لا) ووقوع النبر اللغوي بعدها على : الطاء ، والراء ، والعين . أي على مقطع قصير (بٌ) منح الشاعر قدرة في أن يلتمس في أعماقه صوتاً سواه يأنس إليه ويطمئن عنده . أو أن هذه «النواة الايقاعية» (ـ بٌ) أعطت المنازل الموحشة قدرة على الحديث والنطق من ثنايا السياق .

وفي تردد «الوحدة الإيقاعية» (ب ـ ـ) كذلك ، جانب شعوري ، لا نستطيع أن نهمله وان كان غامضاً ، هو أن ذا الرمة كان يحاول أن يرتد إلى أعماقه ، وأن يستشعر على الدوام ، القرب من «مية» . وتحول «الوحدةالايقاعية» حيناً إلى (ب ـ ب)

يشير الى تكرر محاولة الاتصال بمية ، ويومىء ـ من وجه ما ـ إلى كل ما أهم الشاعر وأقلقه وأحزنه . و (الارتكاز) نفسه (ب !!ـ) ، (ب !!ب) يعين على الإقرار بهذا . فوقوعه ـ دائماً ـ على مقطع طويل (!!) :

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

ب !!ب ب !!ـ !ـ ب !!ب ب !!ب !ـ (١)

وقفت على ربع لمية ناقتي .... الخ

يصور خوف الشاعر المفرط . كما يصور أيضا دعوته الملحة لهذا الخوف بالبقاء فلا يزول . ولك أن تقول إن هذا الخوف المفرط ـ الخوف من البلى والضياع ـ غير قائم في دنيا الحس . وفي التركيب الصوتي ـ أعني توافق الطول والارتكاز (!!ـ) ـ الذي يقوم على مودة الخوف وحب الوحشة أبلغ إحالة لقوته وسيطرته ، وأبلغ تقريب له إلى الحس والوجدان .

وليس التشكيل المقطعي أو الصوتي هو وحده الذي يخلق هذا الإحساس .

---

(١) الارتكاز الصوتي يعني الضغط على المقطع وهو يقابل ما سميناه النبر اللغوي . الا أن النبر اذا وقع في الشعر سمي ارتكازا . (انظر : محمد مندور : في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٣ ، ص / ٢٤٠ ـ ٢٤١ ، وشكري عياد : موسيقى الشعر العربي : دار المعرفة ط(سنة ١٩٦٨ ص / ٣٥ ـ ٣٦) .

أما الاشارة (ب) فترمز الى مقطع قصير و(ـ) ترمز الى مقطع طويل . و(!!) ترمز الى وقوع ارتكاز أساسي على مقطع طويل . أما (!ـ) فترمز الى وقوع ارتكاز ثانوي على مقطع طويل أيضا . (راجع في ذلك : محمد مندور : في الميزان الجديد/ ٢٣٨ وما بعدها .

فالظرف (عنده) إذا تذوقنا وجدانية السياق يفيد شيئاً من الإيناس حتى لكأن ذا الرمة يجثو تحت أقدام الربع يتلمس عندها ذكريات شبابه الضائع وحبه الذي انهالت عليه الرمال . أو حتى لكأن الموت لم يأخذ ، بعد ، طريقه إلى هذا الربع ، فلا يزال ندياً حياً يحمل الأنس والدفء والمودة . والتعبير (بالمضارع) الذي شغف به ذو الرمة : أبكى / أخاطبه / أسقيه / أبثه / تكلمني/ لا يعني تجدد البكاء والمناجاة والشكوى وانما يوحي بالاستمرار الشعوري لهذا الحدث أو ذاك أو هو يوحي إلى ما يصاحب هذا التجدد من حالات وجدانية . فالمضارع يعطي الموقع الوجداني للظاهرة المتجددة ومن ثم فهو ينقلنا من تجدد البكاء والمناجاة والشكوى إلى ما سميناه بالعزلة النفسية أو الاحساس الملح بالغربة والانفراد .

وفي ضوء هذا التذوق الوجداني لمدلولات التعبير يمكننا القول بأن القصد من التعبير الاستعاري / تكلمني أحجاره وملاعبه/ هو الإشارة الوجدانية للأحجار والملاعب لأن الذي يستقر في النفس عنها ليس ما تغير منها أو تبدل و إنما تستقر المعاني او الأحاسيس المترتبة على هذا التغير أو التبدل . و (مادية) التعبير في هذا التشكيل الاستعاري هي في الحقيقة التي تعمل في بناء هذا التأثير . لأن التعبير الحسي ينفذ إلى العواطف والأحاسيس ومن هنا كان ذو الرمة حريصاً على تخير العناصر التي لا تقبل الزوال / الأحجار ، والملاعب/ ، العناصر التي طالما قرب خياله منها واشتد إلفه بها ليكون أقدر على مواجهة الاحساس بالعزلة التي يعاني منها والاغتراب الذي يخضع له .

يتأكد من كل ما سبق أن فاعلية التركيب الصوتي شيء وراء المعنى الذي يؤ ديه إلينا ارتباطنا السابق بمكوناته الصوتية . وحينما نلح على مفهوم الإحساس الجمالي أو الأدبي فاننا نبدأ فنتشكك في أننا نعرف المضمونات أو المدلولات الحقيقية للمكونات الصوتية . أو نبدأ نتلمس معنى آخر نراه وثيق الارتباط بفاعلية اللغة أو نشاط السياق . ونعني بذلك أننا في حاجة الى أن نعيد الإشارة الى فكرة الارتباط بين التركيب الصوتي والسياق أو المعنى بحيث يكون التفاعل بين هذين البعدين أو المنحنيين هو أقرب ما يمكن الاطمئنان إليه في تحديد جماليات التشكيل الصوتي أو خلق المعنى الأدبي .[1]

---

(١) يرى رتشاردز ان العلاقات بين الايقاع وبين المعنى - في اشكاله المتعددة - هي التي تعني دراسة الشعر ، وأن دارس الايقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها : راجع

I. A. Richards: ractical Criticism (Marvest Books ed) P. 341-2

(٦)

موضوع اهتمامنا بالتفصيل ـ إذن ـ هو دراسة جماليات التشكيل الصوتي . ولا جدال في أن هذا التشكيل قد فصل ـ في النقد العربي القديم ـ في عنف عن مفهوم الخلق اللغوي ، ونظر أليه على أنه مجرد موقف معزول لا يستطيع بنشاطه أو فاعليته الخاصة أن يخلق معنى أو يكشف عن بعد خاص للنص الأدبي أو النشاط الشعري . ونحن عموماً نتخلص من هذا الموقف حين نصله بنشاط المعنى أو فاعلية السياق ، أو حين نفهمه في ضوء دراسات أخرى تختلف عنه ولكنها ربما تكشف عن قوته وثرائه مثل التشكيل النحوي والصرفي ، والإدراك الاستعاري أو النشاط البلاغي التصويري . فإن نشاط البناء الصوتي ربما تركز في هذا المنحى أو الاتجاه فمثلاً حينما نتتبع أبعاد المعنى من قول المتنبي (من الطويل) :

أمـا تغلـطُ الأيامُ فيّ بأنْ أرى بغيضـاً تُنائـي أو حبيبـاً تقرّبُ[1]

فعـولن مفـاعيلن فعـول مفاعلن

بَ ـ ـ بَ ـ ـ ـ بَ ـ بَ ـ ب ـ بَ ـ

فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفاعلن

ب ـ ـ ب ـ ـ ـ ب ـ ـ ب ـ بَ ـ

قد نضطر الى مراعاة (الارتكاز) الصوتي وتوافقه مع النبر اللغوي . وعلى الأخص توافقه معه في المواضع التي يقع فيها هذا النبر على مقطع طويل (ـ) اتفاقاً تاماً . أي أن المقاطع الطويلة التي تحمل نبراً لغوياً (ـ) تحمل أيضاً ارتكازاً صوتياً ، أساسياً (ـ) أو ثانوياً (ـ) . فالارتكاز أو النبر الخاص بالمقطع كأنما هو منبت لبعض أبعاد المعنى . ولذلك يبدو أن نشاط المعنى ونشاط المقاطع شيء واحد . كما قد نضطر إلى مراعاة «الالتفات» أو الانتقال من ضمير (الغائب) الى (التكلم) ـ بأن أرى ـ وتعلقه بالوحدة الإيقاعية (ب ـ ب ـ) . فالالتفات ، أو الشكل الخاص بالبناء الشعري ، يشير إلى ما يحتاج اليه المتنبي من حاجة لكي يتمثل هذه الآمال النائية والأماني البعيدة ذات الصلة القوية بحسه العميق .

---

١) عبد القاهر الجرجاني : المختار من دواوين المتنبي والبحتري وابي تمام ، ضمن مجموعة الطرائف الادبية ، صححها وخرجه عبد العزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة سنة ١٩٣٧ ص/ ٢٠٤ .

فكأن (التكلم)الذي هو في دلالته الأولى قرب من الحضور العيني أوالحسي يستحيل - في غير بعد - الى رمز يفيد نوعاً من القرب الذهني او الوجداني . ومن ذلك تنافر النبر والارتكاز في (أما) حيث يقع النبر على الهمزة - أي على مقطع قصير - (ءَ) والارتكاز على (ما) - أي على مقطع طويل - (ـا) ولهذا التنافر قيمة في المعنى حيث يساعد بطريقة لا شعورية على الإحساس بعمق الصراع الذي يملأ وجدان المتنبي والتناقض الحاد الذي يخضع له أو يتحسس أثره على نفسه . ومع أن هذا المنحى يبدو لنا أول الأمر واضحاً فإن ادراكه يحتاج إلى قراءة ثانية في بنية المعنى وتقاطعاته المستمرة . وغالباً ما يكون في حقيقة أمره بعيد المنال . ونعني بذلك أننا في حاجة إلى مراجعة جذرية لفهم أسس التشكيل الصوتي ولطريقة تكوين مجاله أو إطاره . فالمجال الصوتي ليس مؤلفاً من صفات صوتية موجهة نطلق عليها اسم الجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ، والصامتة والممدودة أو اللينة . . . الخ وليس مؤلفاً كذلك من وحدات بسيطة نطلق عليها اسم المقطع أو النواة أو الوحدة . أي أن المكونات الصوتية لا يمكن أن تفهم بمعزل عن التيارات الأخرى التي يتضمنها (السياق) ، وليس تناولها هو أول ما ينبغي التوقف عنده حينما نواجه المعنى الأدبي . والأولى أن نقول إن (السياق) هو الحقيقة الأولى ، واليه يرجع تحديد مدلول الظاهرة الصوتية . وقيمته كبيرة في استجلاء طبيعة المكون الصوتي وكشف الانحناءات الدقيقة التي تميزه . وفي عبارة أخرى إن فكرة المجال أو السياق هذه فكرة هامة وخاصة فيما يتعلق بصلتها بالتشكيل الصوتي . فالمكون الصوتي يمدنا بطريقة الاحساس فحسب ، وحينئذ ينبغي أن نرجع في تبين دلالته إلى ما يؤنس على وجوده أو يمهد له من الإطار أو السياق .

(٧)

السياق الصوتي في الموروث النقدي هو معنى الصوت المفرد أو معنى عدة أصوات متجانسة أو متقاربة بحيث تظل فيما بينها متميزة أو منفصلة . ولذلك كانت فكرة المعنى الصوتي صعبة بعيدة المنال على عكس ما يتصور الناقد العربي القديم وغيره من فلاسفة اللغة . لأنها تعني ببساطة الإحاطة بكل الدلالات الضمنية العميقة التي ينطوي عليها السياق . فإذا تجاهلنا وجود إمكانات أساسية وراء المعنى الصوتي وجعلنا اهتمامنا الأول تكوين جداول لمخارج الأصوات وصفاتها أو عاملنا الصوت في حدود ربطه بعلاقات مخرجية أو علاقات وصفية معينة كناقد استبعدنا الدلالة الجمالية وقضينا على المفهوم الصحيح لفكرة الخلق اللغوي أو نشاط السياق . هناك في الحقيقة تفاعل مستمر بين

التشكيل الصوتي والسياق بمعنى أن ا لسياق قد يوسع مدلول الصوت الأصلي أو يعدله وقد يؤ دي الى تغييره أو يوجه تصورنا له . وبدلاً من أن يكون معنى الصوت متفقاً عليه ـ كما هي الحال في القول بالصفات الصوتية ـ يصبح ذا وجه رمزي معقد أو يوضع تحت ضوء جديد . ولذلك ينبغي ألا نهمل التغيير في الاتجاه الذي يحدث عادة عن نشاط المعنى أو السياق .[1]

لقد شغف نقادنا العرب المتقدمون بالصوت اللغوي كثيرا وصاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة فألحوا على علاقاته المخرجية ، وتحدثوا عن صفاته العامة والخاصة والمفردة[2] ، وألقوا الضوء على التغيرات الصوتية في عملية «الادغام» و«الابدال» وكشفوا عن الأساس الصوتي الذي يقوم عليه تشكيل كل منهما .[3] كل هذا قد يكون هاماً في بعض المجالات ، ولا نستطيع أن ننكره تماماً . ولكن هذا المنحى لا يؤ لف بدقة معنى الأصوات نفسها وينبغي ألا نغفل المضمونات الأخرى التي يعطيها البناء الصوتي . وأياً ما كان ا لأمر فإن هناك نوعاً آخر من الاهتمام بدا في الموروث النقدي القديم مهملاً تماماً أو ضائعاً . اهتمام الناقد الذي لا يبحث في المدلول الاشاري لهذه الأصوات ، ولا يحقق دلالتها على العلاقات المخرجية والوصفية ، ولا يعنيه منها ما نسميه بساطة التكوين الصوتي ولا يشوقه منها الدلالة الأولى أو المعنى الموجه . وبعبارة أخرى لا يروعه منها مبدأ التشكيل الصوتي في ذاته وإنما يروعه شيء آخر هو المدلول الجمالي أو الرمز . هو ما قد يجده في التشكيل من دلالات ضمنية كامنة أو تيارات غامضة ، مظللة أو مبهمة . وهذا ما ينبغي علينا كشفه ، وطريقة هذا التشكيل الجمالي تقوم كما هو واضح على المعاناة الدقيقة الخاصة للتركيب الصوتي وتفتيت الموقف الاشاري الموجه أو المعزول .. وربما يتبين لنا أن هذا التشكيل الجمالي هو التعبير الحقيقي عن فكرة فاعلية اللغة أو نشاط السياق . ومن هنا كانت دراسة المعنى الصوتي شاقة ، وكان بحث مكون صوتي واحد لا بد أن يتقاطع في حد ذاته مع عدد غير قليل من المكونات الأخرى . ولنأخذ مثلاً بسيطاً على ذلك . لنفرض أننا نبحث تشكيلاً صوتياً كأصوات المد واللين من قول النابغة (من الطويل) :

---

(١) وهذا ما فعله رتشاردز في حديثه عن المعنى كسياق ·

راجع :

1) I. A Richands ·Emofive Meaning Still 108-109. yale Review, 39, Septeper 1949

٢) راجع الجدول (شكل ١) من هذا البحث .

٣) راجع في ذلك : عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكروفيلم / ورقة/ ٣١٤ وما بعدها . وورقة / ٣٣٣ ومابعدها .

كليني لهمٍّ يا أميمةُ ناصبِ وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكبِ[1]

حينئذ يتبين لنا أن أصوات المد لا تنفصل إطلاقاً عن إحساس النابغة الأليم بالخوف والاغتراب ولذلك نجد أن العلاقة بين أصوات المد وفكرة الإحساس بالخوف والاغتراب لا بد أن تكون عنصراً أساسياً هاماً في بحث أصوات المد نفسها ، ولهذا نجد أن أصوات المد نفسها ليست صفة معزولة وإنما هي إمكانات مستمرة تدخل فيها اعتبارات أخرى وتتشابك فيها - على الدوام - زوايا كثيرة . وأنها تستوعب مكونات أخرى تدرس في عدة تشكيلات . تدرس مثلاً في البنية الإيقاعية للشعر ، وتدرس أحياناً أخرى في التشكيل الصرفي ، وتدرس كذلك في النظام النحوي وفي أبحاث خاصة من التركيب البلاغي أو الاستعاري . وهكذا نجد أن فاعلية المكون الصوتي لا تعني بأية حال اختيار طائفة من الخصائص أو الصفات التي يعطيها الاستعمال اللغوي أو الوظيفي ولا تعني الإحالة على معنى مقرر من قبل . ولا يمكن تجاهل القوى المستمرة في قلب اللغة أو الغض من تقاطعاتها المتجددة . ولا يمكن أن يحتج مثلاً بأن يقال بأن الألف من / ناصب/ و / كواكب/ صوت مد مجهور معتدل ، وأنها تسمى من الناحية الوظيفية بألف التأسيس . ولا أن يقال بأنها اختصت بهذه الصفة - التأسيس - دون أختيها - الواو والياء - لزيادتها عليهما بالمد .[2] كما أنه لا يمكن أن يحتج بأن يقال بأن الكسرة - وبالأصح المكون الصوتي (ب) - في (الكواكب) إذا أشبعت نشأ منها لا محالة حرف اللين (الياء)[1] ولا أن يقال بأن هذا المكون الصوتي المتولد يسمى من الناحية الوظيفية حرف وصل باعتباره الحرف اللاحق بحرف الروي .[2] فأصوات المد - عندنا - تمنح المتلقي إدراكات أخرى أعمق وأكمل . ونحن بداهة إنما نبحث - على الدوام - عن تيارات غير معلومة . وأدوات أعمق وأنضج نجدد بها شباب الأدوات المتداولة ذاتها . ونستطيع أن ننظر في تأثير الدلالات بعضها على بعض وإذ ذاك نسأل كيف تعيش أصوات المد معزولة ، أو لنقل مطمئنة في غير قلق ؟ وهل نستطيع ، حقاً ، أن نغفل صوت النابغة الشجي الشاحب أو أن نتجاهل هذا التوتر الذي يشيع في وصف الهم والليل ؟ إن النابغة - فيما نتوهم - عناه شيء وراء الدلالات الأولى للتركيب : وراء الهم والليل ، والتقديم والتنكير والمد والإيقاع . . الخ وأنه أراد - بطريقة لا شعورية - أن يستكنه عالماً آخر بعيداً يفيء إليه ويطمئن عنده . ومن الممكن

---

١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ / ميكروفيلم/ ورقة/ ٣١٥ ، ٣٢٩ .

٢) المصدر السابق / ورقة/ ٣٢٩ .

١) المصدر السابق : ورقة / ٣١٥ . ٢) المصدر السابق : ورقة / ٣٢٩ .

أن يقال بأن اجتماع الطول والنبر (ـ) في هذه الكلمات / كليني - هـم - ليل - أقـاسيه - بطيء/ يمكن الشاعر من إشباع عواطفه ويزيد من إحساسه بالتوتر والضياع حتى لكأن النابغة لا يريد لآلامه أن تنتهي . أوكأنما كان يرى في هذا التشكيل الصوتي إطار «أميمة» فشغف به كما شغف بها ، وازداد تعلقه به وإلحاحه عليه حين رأى الصـورة ، أو رأى أميمة تسلمه إلى هذا الهم البعيد الناصب ، والليل الموحش المقفر ، ولا يبقى له إلا هذا التشكيل الذي لا يستطيع أن ينفصل عنه . ومن الممكن أن يقال ، أيضاً ، بأن كلمتي / ناصب/ و / أقاسيه/ خضعتا بفعل طول مقطعيهما (نا) و (قا) ووقـوع النبـر بعـدهما مباشرة لانفعال قوي ، وأخذتا جانباً من هذا الخـوف الغـامض الـذي يحاول النابغـة مواجهته ، حتى ليصح القول بأن تشكلهما الايقاعي (ـ ب ـ) ، (ب ـ ـ ـ) الذي نسميه في المجال الإيقاعي للشعر من قبيل المقاطع أو الأوتاد والأسباب ، ليس إلا متاعب القلـق والعزلة التي يعاني منها النابغة ، أو هو أقرب الى هذه المواقف الوجـدانية التـي تورث الإحساس بالخوف والهـم والضياع[٣] . وليس هذا كل ما يستـوقف الباحـث في تذوق التركيب الصوتي هنا . ففعل الأمر (كليني) ، أو لنقل ان هذه الوحدة الايقاعية ، (ب ـ ـ) تجعلنا أمام إحساس ضعيف بنمو الذات والثقة بالنفس ، وتضعنـا إزاء ارادة يطغـى عليها شعور غامض بالتوتر والقلق . وليس توافق النبر والارتكاز في هذه الوحدة (ب ـ ـ) إلا محاولة من الشاعر في الارتداد الى أعماقه البعيدة ، والعودة الى أقطار قلبه الغامضـة المجهولة يريد أن يشركهما معه في عواطفه ومشاعره وأحاسيسه . وكأن هذا التوافق أثر من آثار ذلك القلق الجارف الذي كان يحمله في قلبه وصدى لتلك الحيرة الطاغية التي كانت تستبد بكل مشاعره . والأمر الذي لا شك فيه أن التنكير - أو المكون الصوتي - الـذي يقترن بذكر الهم والليل / هم ، ليل/ ويخلق تشكلاً صوتياً ملحوظاً (ـ) لا يمكن أن يفسر إلا على أساس أنه أثر من آثار ذلك الاحساس بالخوف الذي تنطوي عليه أعماقه ، وذلك القلق المشبوب الذي كان يضطرم بين جوانحه. إنه يطلق خيال الشاعر ويجعل التعاطف الانساني مستبعدا ، ويتيح الفرصة للشاعـر في أن يتبـع مواقـع الهـم في شغـاف قلبـه ويتحسس رهبة الليل ووحشته في وجدانه الى أن يفيء إليهما .

(٨)

الواقع أن الناقد العربي القديم لم يستطع أن يفرق بـين لونـين اثنـين من إدراك

٣) يعرف رتشاردز الايقاع بقوله «إنـه هو هذا النسيج من التوقعـات ، والاشبعـات والاختلافـات ، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع» اي انه نشاط نفسي لدى المتلقي راجع .
I (I. A. Richurds: Principles of literary Criticism RoutledgeandKegan Paul 17thimp P 137.

التشكيل الصوتي ، أو يلمح التيار الكامن في قلب هذا ا لتشكيل . هناك مدلولان أو اتجاهان، ولكنه يهمل أحدهما لأنه يتبع في فهم التشكيل الصوتي ونشاطه الجمالي أسلوب اللغويين في ا لبحث عن المدلول الصوتي المباشر ، والكشف عن المعنى الظاهر ، والأخذ بما نسميه وحدة الهدف أو المعنى ، وإخضاع البناء الصوتي بعنف وقسوة ، لأفكار مسبقة دون أن يقدر أن هناك إمكانيات كثيرة يمكن أن يطلعنا عليها هذا البناء ، ودون أن يتصور أن هذا البناء طاقة واسعة يستحيل أن تجمد في بعد واحد أو تقوم على مستوى تعبيري موجه . ولسنا الآن بصدد البحث التفصيلي لهذا التشكيل من جانب نقدنا العربي القديم وكيف أنه مثلاً قسم مخارج الحروف الى ستة عشر مخرجاً[1] ، وكيف اهتم بصفات الأصوات وخاصياتها الدقيقة اهتماماً بالغاً[2] . لسنا أمام هذا البحث التفصيلي ، ولكننا نلتزم فحسب المستوى الذي نتصور موافقته لفكرة الهدف الواحد . ويتضح هذا الجانب حينما نواجه (التشكلات الصوتية) تلك التي لا تتمرد على وحدة المطلب المباشر ولا تنظر الى عناصر المعنى على أنها متقاطعة أو متشابكة . وإنما تنظر إليها على أنها متباعدة أو منفصلة . ولكن هل نستطيع أن نسلم بهذا المنحى أو الاتجاه ؟ وهل يمكن القول بأن النشاط الصوتي يتطلب هذا الموقف الإشاري الموجه ؟ أليس لكل مكون صوتي أكثر من بعد أو معنى ؟ وفي وسعنا أن نلخص مظاهر العناية بالتشكلات الصوتية في هذا الجدول :[1]

ففي هذا المجال خصوصاً ـ مجال التشكلات الصوتية ـ تستطيع أن تحدد نشاط أي مكون صوتي ، وأن تختزل فاعليته بمجموعة من الصفات والكيفيات المعينة كأن تقول عن (الهمزة) مثلاً بأنها صوت حلقي [ينطق به من أقصى الحلق] شديد ، مجهور غير مطبق (مرقق) . وتقول عن (الصاد) بأنها صوت لثوي [ينطق به مما بين الثنايا وطرف اللسان] رخو ، مهموس ، مطبق (مفخم) . وتقول عن (الياء) بأنها صوت غاري [ينطق به مما انحدر عن أقصى اللسان قليلاً ومن وسط اللسان بينه وبين الحنك الأعلى] معتدل (بين الشدة والرخاوة) ، لين . . . الخ . وكل أولئك ارتباطات لا علاقة لها بالمنحى الأدبي للمكون الصوتي أو بنشاطه الجمالي ذلك أن لدينا أكثر من خطوة . لدينا الدلالات المباشرة ، ولدينا بعد ذلك الموقف الجمالي الذي يصاحب هذه الدلالات . وأبعاد المعنى

---

١) راجع تفاصيل ذلك عند عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ /ميكروفيلم ، ورقة / ٣٢٣ وما بعدها .

٢) المصدر السابق : ورقة ٣٢٣ ومابعدها . ١) انظر جدول التشكلات الصوتية . شكل (١) .

الصوتي لا تعيش منفصلة ولكننا رغم هذا نقدر المسافة بين المنحى الإشاري الموجه والموقف الجمالي ، وبعبارة أخرى ان الدلالات الصوتية الموجهة تمدنا بطريقة الإحساس والتأمل فحسب ، ولكن طبيعة هذا التأمل ليست من صنع الدلالات الموجهة نفسها وليس من اليسير أن نربط بينها وبين المدلول الأدبي . نشاط الأصوات الجمالي ليس محتوماً بعلاقة مخرجية أو علاقة وصفية وربما لا يحمل شبهاً بمعناها، وقد يحورها تماماً، أو يهدمها . النشاط الجمالي الصوتي معقد حقا ، وهو يشب عن طوق العلاقات المخرجية والوصفية ويدخل في تكوين مسافات مختلفة ولا ينبع من كيفية معينة أو صفة مفردة ولا يمكن إذن إلا أن يكون شيئاً غنياً متأصلاً ذا جذور تستعصي على التقرير والتحديد[1] .

أريد أن أقول ان التشكيل الصوتي في موروثنا النقدي - لا يخلق المعنى . وان ثبات المدلول ووحدة الهدف هما كل شيء في تقرير أموره . ونستطيع أن نمضي في التنبيه الى هذه الملاحظة فنقول : ان فكرة المدلول الصوتي المباشر تتناقض - تماماً - مع التغير المستمر لنشاط المكون الصوتي على أقل تقدير . فالدلالة المباشرة ، كما قلنا ، تقوم بالضرورة على اختزال المعنى الصوتي في ناحية أو كيفية معينة ، ولا تكاد تعرف إلا المنحى الموجه ، ولا تكاد تلم بأكثر من بعد واحد ، وقلما تتجاوز الحدود الخارجية للفكرة . لا ولكن هذا ليس هو المهم في مقامنا . فالنشاط الصوتي يعني أننا دائماً بصدد تقاطعات مستمرة في إيقاع المعنى نفسه بحيث يصعب اختصاره في كيفية أو صفة أو نعت[2] . وليس هذا الفهم بعيداً إذا حاولنا أن نؤلف بين البناء الصوتي وعملية المعنى أو خلق اللغة . لنضرب بعض الأمثلة . يقول المتنبي (من البسيط) :

يا من يعزُّ علينا أن نفارقَهم	وجدانُنا كلَّ شيءٍ بعدكم عَدَمُ
إذا ترحَّلْتَ عن قومٍ وقد قَدَروا	أنْ لا تفارقَهم فالراحلون هُمُ

فاختلاف مواضع النبر اللغوي عن طول المقطع من ناحية ، وعن مواضع الارتكاز الشعري من ناحية أخرى ، يخلق أنواعاً من الإيقاعات المختلفة فوق الوزن العروضي الثابت . هذه الإيقاعات - التي ترتبط بالقيمة الموسيقية الخاصة للأصوات - لا تنفصل بحال عن إحساس المتنبي الأليم بالعزلة وحزنه الدفين الذي يملأ عليه أعماقه . الإيقاع من

(١) يشير رتشاردز إلى اهمية العناية ببعض الخصائص الصوتية كدرجة الصوت ، لكنه يؤكد أن هذه الخصائص لا يمكن فصلها عن المعنى : راجع .

I A. Rihards: Principles of literary Criticism P 141-6

(٢) Johm Press: The Fire The Fountain P. 59.

حيث هو تشكيل صوتي ليس خاضعاً لمعنى واحد ولا لأية صفة جزئية محدودة . إنه ينطلق من السياق كرمز أو كقوة كبرى توحي إلى المتلقي أن معنى الرحيل أو الاغتراب معنى خفيٌّ أو عميق يحتاج إلى أن يتحسس في رفق كما يتحسس الرائد أرضاً مجهولة . وهكذا نجد أن العلاقات بين التشكيل الصوتي ، في ألوانه المتعددة ، وبين المعنى هي التي تعنينا لا خصائص الأصوات المتحدث عنها من هذا الاعتبار أو ذاك . فاذا نظرنا إلى التشكيل الصوتي في ضوء علاقته بالمعنى وجدنا أن خصائص الأصوات أو فاعليتها الجمالية تحتاج الى تعديل أساسي .

والواقع أن التشكيل الصوتي الشعري أشق مما يبدو أول وهلة . ذلك أننا لا نتعامل في الشعر مع معان واضحة . نحن نتعامل مع عالم خاص يتمتع بتعقيد جم نظراً لكثرة مواقفه وتداخلها وغموضها[1] . ومعنى ذلك أن هناك تفاعلاً دائماً بين البناء الصوتي والمواقف الأخرى التي يتضمنها التركيب الشعري ، وأن هناك - أيضاً - حركة خلق مستمرة في قلب هذا البناء وتكييفاته . ولكن البناء الصوتي ليس قوة فاعلة في الموقف الاشاري الموجه - أو في نظام النثر - الذي يعيش عليه هؤلاء النقاد المتقدمون . ولذلك تجد أن أثر التشكيل الصوتي ذو مدلول ثابت ومفهوم بسيط . يقول المتنبي (من ا لبسيط) :

بمَ التعلّلُ لا أهـلٌ ولا وطنٌ ولا نديمٌ ولا كأسٌ سَكَنُ

التشكيل الصوتي - وفقا للناقد القديم - لا يخلق المعنى . كيف والتشكيل الصوتي نفسه في أي مظهر من مظاهره ليس إلا علامة على شيء أدركناه من قبل . البناء الصوتي عند هؤلاء النقاد شأنه شأن كل شيء آخر في هذا الكون . كل عنصر ثابت في مكانه داخل الكل . الاختلافات الإيقاعية التي تحدثها مواقع ا لأصوات وتشكلاتها المقطعية اختلافات غير جوهرية . نحن نجمل المعنى الصوتي ثم نبحث عن جهره أو همسه أو مده أو لينه أو تخييل وجوده في المجرى الصوتي . حيوية السياق أو العلاقات ينبغي ألاّ نهملها . ان السياق هنا يعطي البناء الصوتي كثيراً . بل ان هذا البناء في وسعه ايضا أن يعطي لهذا السياق شيئاً جزيلاً . هل التوتر الصوتي الذي يشيع في هذا البيت ، اختلاف

---

(١) I. A. Richards : Emotive Meaning Still P. 110-111 yale Review, 39 Septemger 1949.

الإيقاع ، وتنافر النبر والارتكاز ـ كتشكيل صوتي خاص ـ نتج عن إحساس المتنبي الغامض بالاغتراب والتشرد والضياع؟ . أم هل الاغتراب نشأ عن مفهوم خاص لهذا التشكيل الصوتي الخاص؟ . هذا ما لا نقرؤه في الكتابات العربية القديمة . لأن البناء الصوتي ليس خلقاً . التشكيل الصوتي مجموعة من القوانين والدلالات الثابتة . والأصوات هي كأي عنصر آخر لها مدلول سابق موجه منذ الأزل وباق الى الأبد .

- (٩) -

أصوات المد واللين عنصر هام في جماليات التشكيل الصوتي وفي توضيح ما يسمى التأليف اللحني للشعر وإدراك قيمه الموسيقية ونشاطه الايقاعي . وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات ، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية ، والاحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت [1] وكثيراً ما تكون هذه الفاعلية غامضة أو رموزاً لجوانب متعددة من بنية اللغة أو المعنى نفسه . وهذا هو عنوان أهميتها . ومتى قررنا هذا المبدأ فهمنا أن أصوات المد ذات دلالة ذاتية في خلق النشاط الموسيقي أو تكوين المعنى ، وأدركنا أننا ، في كل مرة نواجهها ، أمام حقائق صعبة أو رموز مبهمة يصعب تقريرها أو تحديدها . ولكن أهم ما أريد أن ألفت اليه هنا هو أن الناقد العربي القديم أهمل هذه الفاعلية تحت سطوة الشغف بالبعد الواحد والمنحى الموجه . فاهتم بمدلول أصوات المد الاشاري اهتماماً أبلغ وأكثر حدة من اهتماماته بالمعنى . وتصور فاعليتها مجموعة من القوانين والدلالات الموجهة التي تكتفي من الظاهرة بوصفها أو بتسجيلها وتوصيلها ، والتي يمكننا أن نعيد التعبير عن معناها دون أن تفقد شيئاً من خاصتها أو محتواها . وهذه الطريقة في الفهم تهمل ما في البناء الصوتي من تجدد مستمر ، وتضعنا على الدوام أمام نشاط صوتي متكرر يبعدنا عن التيارات الداخلية المتنوعة في قلب البناء الصوتي ويعجز عن تحسس الدور الحيوي للتشكيل الصوتي في كل عمل فني يتلقى ـ وبخاصة ـ في الإيقاع الشعري ونشاطه الخيالي .

الذي يمكن أن تمنحه هذه المكونات الصوتية وثيق الصلة بنشاط اللغة والمعنى . وكل اتجاه يرمي الى إعقال هذا المنحى ينبغي الا يعد بسهولة جزءاً من فاعلية اللغة أو نشاط الشعر . فالبعد الصوتي أو الوظيفي الموروث لا يعدو ان يكون دلالة أولى تخضع دائماً لتقاطعات مستمرة . وقد يلونها المتلقي أو يعدلها أو يلغيها تماماً متى كانت بنية اللغة أو

---

١) شكري عياد : موسيقى الشعر العربي / ١١٢ - ١١٣ .

المعنى تقتضي ذلك . الاتجاه الصوتي أو الوظيفي لهذه المكونات لا ينفصل ، بحال ما ، عن الإمكانات الغامضة مثل : الارتكار ، والنبر ، والايقاع ، والتشكيل الاستعاري ، وتفاعلها وماينطوي عليه السياق من تقاطعات فوق المعنى الجزئي والدلالة الموجهة . ولكن هذه الامكانات الغامضة أو هذا المنحى الجمالي الذي نرمي إلى تحقيقه ما يزال يبدو صعباً لأننا نتوهم أن الدلالات الأولى في البناء الصوتي يمكن أن تفهم بمعزل عن معناها . وكثيراً ما تصور النقاد القدماء ـ أن أصوات المد تكتسب قيمة في التركيب اللغوي من خلال ما نسميه الدلالة الأولى أو الهدف الواحد . ومعنى ذلك بعبارة أدق أن أصوات المد لا تخلق المعنى ، ولا تؤثر فيه وأن من الممكن أن تستوضح في حدود جزئية سابقة أو أن تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته ونشاط السياق وتركبه وكثافته . حينما نقرأ موقف النقاد من بنية التشكيل الصوتي ـ ولا سيما موقفهم من نشاط أصوات المد واللين ـ نستطيع أن نقول : انهم يلحون باستمرار على المدلول الاشاري الموجه . بعض هؤلاء أكثر عناية بالمنحى الصوتي من بعض . بعض هؤلاء يتعمق الفروق في دلالات أكمل وأكثر وفاء وتفصيلاً كالفرق الدقيق بين أصوات المد وتشكلاتها الخاصة عند عبد القاهر الجرجاني ، ولكن ما يحدث فعلاً هو أن هؤلاء لا يعنون بالتحليل الاستاطيقي لهذه المكونات ويتجاهلون وجود فكرة أساسية أو موقف رمزي وراءها . ويقدرون ـ خطأ أو قصوراً ـ ان ثم مسافة بين المعنى وهذه المكونات .

وهذا الموقف الرمزي أو التفاعل المزعوم ـ التفاعل بين المكون الصوتي والمعنى ـ هو وجهتنا . أما اذا لم يكن المكون الصوتي ذا دلالة بعيدة فان الباحث في جماليات الأصوات يتجاهل التقاطعات المستمرة في بنية المعنى . إنه يهمل مايكمن في البناء الصوتي وتشكله من تعقيد وثراء ، ولكن الخبرة بهذا التعقيد والثراء إنما تتضح لمن يتعمق في قراءة البناء الصوتي وفهم تشكلاته الإيقاعية ومن ثم يتبين لنا أن فاعلية التشكيل الصوتي أو تفاعل دلالاته هو الذي يخلق المعنى ويوضح أبعاده .

أريد أن أقول : ان أصوات المد ـ في الدرس الصوتي القديم ـ شأنها شأن المكونات الصوتية بوجه عام ـ تستمد قوتها من منحى إشاري موجه وتشتق خصائصها من مجال آخر متميز لا اهمية له من الوجهة الجمالية . وليس ثمة التفات ـ بعد ذلك كله ـ إلى ما تنطوي عليه هذه الأصوات من حركة ذاتية ذات مبدأ فوق المعنى الجزئي والموقف الموجه ، وليس ثمة اعتبار أو تقدير لما يمكن أن تخلقه من معنى أو تقدمه للمتلقي من دلالات ضمنية عميقة .

لا يمنح هذا الموقف ـ بالتأكيد ـ التركيب الشعري قيمة فنية . وربما لا يؤلف جانباً هاماً من فاعلية اللغة . قد يقال ـ مثلاً ـ إن هذه المكونات الصوتية تتأثر بعلاقاتها المخرجية ، ولكن ليس في وسع أي تحليل ذي طابع صوتي موجه أن يفسر هذه المكونات من حيث هي فاعلية لغوية ، أو نشاط صوتي خاص . وقد يقال ـ أيضاً ـ إن هذه المكونات ذات صلة مباشرة بطبيعتها الانطلاقية أو بصفة المد ولكن ليس في وسع هذه الطبيعة ـ بدلالتها المحددة ـ أن تكشف عن العوامل الداخلية في تكوين هذه الأصوات من حيث هي ظواهر استاطيقية . ومن الصعب جداً أن تجد ناقداً عربياً ينظر إلى هذه المكونات على أنها نشاط جمالي ، أو يتحدث عنها من حيث هي قدرة تعبيرية تخلق المعنى وتتقاطع معه ، على الدوام ، وإنما يتحدث عن المد والجهر والحركات المزدوجة وإهمال جوانب غير قليلة من النشاط الأدبي . والناقد القديم يهمل هذا النشاط متأثراً بمبدأ البعد الواحد . البعد الواحد يؤدي وظيفة خطيرة هنا لأنه جعل الناقد بطريقة ما ينكر الصوت من حيث هو فاعلية أو نشاط . ولو كان مفهوم الفاعلية واضحاً أمامنا لأنكرنا كل ضرب من العلاقة بين الاحساس الجمالي والبعد الواحد .

فكرة المنحى الواحد إذن تضللنا غير قليل ولا نكاد نقرأ في التركيب الصوتي للشعر إلا ما يتفق مع هذا المنحى ، ولا نتعامل معه إلا في حدود واضحة دالة عليه . وكأن النشاط الإيقاعي للشعر لا ينفصل عن فكرة البعد الواحد والدلالة الموجهة . بل انه لا يظهر إلا بفضل هذه المواقف الإشارية ولا يتجسد إلا من خلالها . هب أننا نواجه

قول المتنبي (من الطويل) :

لياليَّ بعدَ الظاعنين شكولُ طوال وليلُ العاشِقينَ طويلُ [1]

هنا يستوقف الناقد القديم تشكل أصوات المد وعلاقاتها المخرجية والوصفية ووظيفتها في البناء الصرفي . أما نشاطها الإيقاعي ، وكيف تقع على مقاطع طويلة تحمل الارتكاز (١١) وتعدل من البنية الايقاعية (ب ١١ ـ ١) لتخلق تشكلاً إيقاعياً جديداً (ب ١١ ـ) . وعلاقة ذلك كله بحزن المتنبي الدفين وهمومه البعيدة وآماله النائية فهو مالا يخطر ببال الناقد القديم لأنه لا يميز النشاط الإيقاعي الصوتي من المواقف الإشارية ولا يستطيع أن يتخلى عن هذه المواقف أو يسقطها من حسابه . ومتى تم لنا ذلك فسوف ننفذ في طبيعة

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المختار من دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام / ٢٢٢

النشاط الصوتي وندرك أننا أمام رموز غامضة لا يمكن أن يعثر عليها بمعزل عن حساسية خيالية وتطلع مستمر إلى التشكيل الصوتي من حيث هو نشاط استاطيقي .

(١٠)

تغيرات التشكيل الصوتي ـ كالإدغام والإبدال ـ ذات أثر قوي في تفهم العمل الأدبي ، ولها دقة خاصة رغم تعقيدها وغموضها . أما الإدغام فقد لاحظ الناقد القديم أنه يسجل دائماً ضعف صوت معين أمام صوت آخر أقوى منه ، وأنه يرتد إلى صفة خاصة أو قوة ذاتية في الصوت المؤثر تميزه عن مجاوره الذي يتأثر به ، ولهذا المنحى مكانه وأهميته التي لا جدال فيها . ولكن التحليل الجمالي للإدغام ذو مطالب أخرى يجب ألا تهمل . والذي يدرس التركيب الشعري بخاصة ، ويجعل التحليل الجمالي الصوتي همه يجد نفسه مضطراً إلى العناية بأمر الادغام نفسه . وسواء أكانت التهدّلات الصوتية الموجهة ترضي إحساسه الجمالي أم كانت مناقضة له ؟ انه لا يدرس علاقة مخرجية أو وصفية . ولا يوازن بين المكونات الصوتية الخاصة التي تحتفظ بكل صفاتها المميزة وبين المكونات الاخرى التي تفقد صفاتها العامة وتفنى في غيرها . حقاً ان ذلك قد يمس التركيب الشعري ، ولكن تقييم الادغام من حيث هو فاعلية أو نشاط أغنى وأعقد من ذلك بكثير. اننا ننكر مثلاً من الوجهة الجمالية الصفة الصوتية الموجهة كالجهر والهمس والمد والتكرار والصفير . الخ ، ولكن التعمق في قراءتها وفهمها يعطي لهذه الصفة دلالات ومفهومات ثرية تجعل وجودها هاماً ومفيداً لنا في عملية التحليل الصوتي الاستاطيقي ، بطريقة غير مباشرة ، وفي توضيح شؤون الشعر الصعبة دائماً ، ولنضرب لذلك بعض الأمثلة . يقول المتنبي (من الوافر) :

وما ماضي الشبابِ بمُسْتَرَدٍّ ولا يومٌ يمُرُّ بمستَعادِ[1]

هنا نجد الادغام غامضاً صعباً . ولا يمكن أن يبحث بمعزل عن التشكل الإيقاعي الذي يخلقه . نحن لا نتعامل في هذا النشاط اللغوي مع معان تحدد أو خطوط ترسم وإنما ننظر إلى الادغام ونحاول أن نستخلص منه رموزاً توضح الشعر . وحينما نقرأ البيت ونغض النظر عن الصور الجزئية المحدودة نجد أن الادغام تعبير غني يدخل في علاقات متعددة بعيدة ، كذلك يقلل من أهمية (التماثل) الصوتي من حيث هو مصدر مباشر . البنية الايقاعية التي يخلقها . توافق النبر والارتكاز في وقوعها على مقاطع طويلة (١١) مجهورة ، يدخل في تكوينها ويشكل عنصراً أساسياً فيها . التوتر الصوتي الذي يشيعه .

(١) عبد القاهر الجرجاني : المختار من دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام / ٢٠٨ .

الإدغام يبدو نشاطاً رمزياً يدخل في تكوين مسافات مختلفة ولكنها ، في وجدان المتنبي ، متقاربة بعضها من بعض ، توحي لذلك بغموض الإدغام وقوته . ومن الضروري أن نلاحظ ما بين هذا النشاط وإحساس المتنبي الأليم بالشباب الذي ذهب ولن يعود والماضي الذي لا يستطاع رده ، من تفاعل . ولهذا نجد أن التحليل الجمالي على الرغم من أنه قد يبدو مجافياً للدلالات المباشرة يدخل في مجال إدراكنا ويضيف الى النشاط الخيالي الشعري أبعاداً جديدة . وأن أية قراءة جدية لهذا البيت لا يمكن أن تطرح تماماً وجهة نظر التحليل الجمالي .

(١١)

أما «الإبدال» فانه يمدنا بأساس آخر لتناول التحليل الجمالي الصوتي ونكتفي هنا بأن نشير إلى نشأة رموز ـ لا ألفاظ ـ جديدة ، وخلق ايقاعات معقدة في الشعر ، والتعبير عن المنابع اللاوعية للتكلات اللغوية . ولا ريب أن هذا المنحى يجلو مبادىء هامة من مبادىء التشكل الصوتي ويوضح الأفكار الأساسية الكامنة وراء المدلول المباشر الظاهر للتركيب اللغوي . ومن ثم ينبغي أن تنال هذه الظاهرة عناية جمة . فالإبدال قد ينقل إلينا أكثر من معنى في بناء لغوي واحد . ومن المفروض أن تنطوي دلالته الظاهرة على دلالة ثانية خافية ويصبح تشكله الصوتي أكثر غنى وتعقيداً . والمهم هو أن هذه الظاهرة الصوتية تحتل دائماً أكثر من معنى ، وأن تحليلها الجمالي يثري مفهوم التوتر في العمل الأدبي . ويصطبغ (التركيب) بصبغة التقاطعات المستمرة ويصبح نشاط السياق وتفاعل مواقفه الدائم يؤلف جزءاً أساسياً من حساسيتنا بفاعلية الابدال أو نشاط المعنى .

لقد أكد الناقد القديم أن «الإبدال» ليس خلقاً أو إضافة حقيقية إلى المعنى . وإنما هو انعكاس ومن ثم جاء مدلوله ـ وفقاً لهذا الاتجاه ـ قريباً لا يشير إلى أبعد من شيء خارجي واحد . والمتأمل في موقعه من هذه الظاهرة يرى أثر فكرة الأساس الصوتي الذي تقوم عليه . ومن أجل ذلك يتحدث عن العلاقات المخرجية والوصفية التي تدخل في بناء الأصوات المتبادلة وتشكلها[1] . ويعني بالأصوات التي يجذب بعضها الى بعض أو يشرب بعضها صوت بعض عناية فائقة . وان كان الأولى هنا ان نكون معنيين على الأخص بتأثير التحليل الجمالي الصوتي في عملية الإبدال وراء هذه العلاقات ومظاهرها الجزئية المحدودة . ويرى كذلك الإلحاح على الموقف القديم الذي يكتفي من عملية الإبدال

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكروفيلم ٢ ورقة / ٢٠٣ ـ ٢٠٩ ، ٢٣٧ ـ ٢٤٧ . وانظر جدول ابدال الأصوات المتجانسة والمتقاربة شكل (٤) ، (٥) .

بإقامة حرف مكان حرف مع الإبقاء على سائر أحرف الكلمة[1] : كالإلحاح على ابدال الهمزة من الواو والياء والألف ، وابدال هذه الأصوات منها دون أن تستند إلى أساس صوتي في عملية إبدالها[2] والواقع أن التحليل الجمالي يرفض فكرة التبدلات الصوتية الموجهة ، وتكوين ألفاظ جديدة ، والمعنى البريء من فاعلية التركيب والسياق . ومثل هذا الرفض خليق بأن يجعلنا نعيد النظر في تشكلات كثيرة من بناء اللغة والشعر معاً . وفي وسعنا أن نقول ـ بعبارة أوضح ـ إن التحليل الجمالي يثري التركيب والسياق ويلعب دوراً هاماً في تكييف نظرة خاصة للمعنى الأدبي وقيمه الفنية . ولكن من حقنا أن نعرف أن فكرة التحليل الجمالي ـ وفقاً للناقد القديم ـ قد تتعلق بالتبدلات الصوتية الموجهة . وها هنا نمس مشكلة معقدة هي الصلة بين جماليات الإبدال والدلالات المباشرة . والحق أن التحليل الجمالي يبعد عن المعنى الظاهر والمدلول الموجه . وإذا كان الإبدال يخلق بعداً رمزياً أو منحى أدبياً فليس معنى ذلك أنه يصدر عن دلالاته المباشرة بطريقة أوتوماتيكية ، وليس من الضروري أن يكون نتيجة تلقائية من نتائج معانيه الظاهرة . الإبدال كظاهرة استاطيقية يتحرك حركة ذاتية خاصة به لا حركة خارجية تابعة لعلاقاته المخرجية والوصفية المحدودة . ومن أجل ذلك كان الكلام عن المعاني الظاهرة في معظم الأحيان هروباً من نشاط الإبدال وفاعليته الجمالية أو تسوية وهمية بين الإبدال ودلالاته المباشرة .

إن الابدال كظاهرة استاطيقية يتحرر من الصور الجزئية المحدودة إلى حد أننا نرى أن هذه الصور في البناء الشعري ، بخاصة ، تهمل المعنى الكامن والتيار الداخلي للنشاط الشعري. ذلك أن الإبدال يستمد قوته وثراءه من مساق النشاط الشعري الذي يدخل في تكوينه لا من مساق العلاقات الخارجية عنه . ومادة الشعر لا توجد في خارج تشكله وتركيبه . وانما تنبع من بناء الشعر ذاته وتنمو وفق منطقة الداخلي وتشكلاته الخاصه به لا منطق الدلالات الموجهة السابقة عليه . وكلما تعمقنا التركيب الشعري في ضوء الدلالات الموجهة بعدنا عن نشاطه الجمالي وفاعليته الذاتية[1] .

ومغزى ذلك كله أن فكرة التبدلات الصوتية ، أو بناء الفاظ جديدة . متميزة من فاعلية الإبدال الجمالية . وأن من الممكن أن نشك في هذه المواقف أو نلغيها تماماً دون أن

---

(١) المصدر السابق : ورقة / ٢٣٧ وما بعدها . وقارن بأبي الطيب اللغوي : كتاب الابدال : تحقيق وشرح عز الدين التنوخي ـ المجمع العلمي العربي ، دمشق ١٩٦٠ المقدمة ص / ٩ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المصدر السابق ورقة / ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ .

(1) (Selomont Fishman:Meaning & Structure of Poetrj P 453-458. Jaurnal of Aesthetics and Art criticism No.4 1954

تعوقنا عن تناول جديد للإبدال . فنحن لا نستطيع أن نتذوق مدلوله الوجداني ، ولا أن نحدد نشاطه الأدبي تحديداً مقنعاً بالرجوع إلى هذه المواقف . وبعبارة أدق إن فاعلية الإبدال الجمالية ـ كما قلنا ـ متميزة من طبيعته ، والنشاط الخاص الذي يخلقه لا يتعلق تعلقاً مباشراً بمعناه الظاهر ودلالته المحددة . ولنضرب مثلا ما على ذلك . يقول ذو الرمة (من الطويل) :

فيامَيُّ هل يُجزىَ بُكائي بمثله	مِراراً وأنفاسي إليك الزوافِرُ
وأني متى أشرفْ على الجانبِ الذي	به أنتِ من بينِ الجوانبِ ناظرِ
وأن لا يَنِي يامَيُّ من دون صحبتي	لك الدهرَ من أحدوثةِ النفسِ ذاكر
وأن لا ينالُ الركبُ تهويمَ وقعةٍ	من الليل إلا اعتادني منك زائر
وإنْ تكُ ميٌّ حالَ بيني وبينها	تشائي النوى والعادياتُ الشواجر
فقد طال ما رجيتُ ميّاً وشاقني	رسيسُ الهوى منه دخيلٌ وظاهر
فقد أورَثتني ميّ مثلَ الذي به	هوى غَربةٍ دانَي له القيدَ قاصر

هنا نجد «الإبدال» يتناول تناولاً سطحياً . وغاية ما يقال فيه هو ان (الهمزة) أبدلت من الياء في كلمة (بكائي) ومن الواو في (زائر) . وان (الألف) أبدلت من (الواو) في الكلمات التالية (ينال ، اعتادني ، حال ، طال ، شاقني) . ويمكن أن نمثل لذلك على النحو التالي :

ي × ء = ء . مجهور معتدل لين ـ مجهور شديد : فقدت الياء اعتدالها ولينها ومخرجها

و × ء = . مجهور معتدل لين ـ مجهور شديد:فقدت الواو اعتدالها ولينها ومخرجها .

و × ا = ا . مجهور معتدل لين ـ مجهور معتدل لين . فقدت الواو مخرجها فقط[1] .

وكأنه لا شيء أتم من ذلك . وكأن هذه الدلالات المباشرة هي التي تحدد النشاط الشعري وتوجهه . وكأننا لا نتطلع إلى ما يحمله هذا النشاط من تيارات داخلية وإمكانات متعددة .

ومن الممكن هنا أن يقال إن الإبدال يتّجه بنا إلى فاعلية الشعر ، وإلى داخل نفس ذي الرمة المليئة بالهموم والأحزان . ولو نظرنا إلى الإبدال وأغفلنا دلالاته الموجهة لوسعنا أن نلاحظ ـ مثلاً ـ التشكل المقطعي والإيقاعي الذي يخلق هذا النشاط . حيث يتكون

(١) انظر عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ / ميكروفيلم ، ورقة / ٢٣٨ وما بعدها . وقارن بجدول التشكلات الصوتية (شكل ١) .

لدينا ، في كل كلمة من الكلمات التي تبدل فيها الألف من الواو ، مقطع طويل ممدود يحمل الارتكاز (١١) بدلا من مقطعين قصيرين بسيطين (ب ب) فكأن توافق الإيقاع هنا انما نشأ من (الإبدال) . وأما إبدال الهمزة من الياء والواو في كلمتي (بكائي - زائر) فإنه يخلص البنية الايقاعية من هذا التتابع الحركي الثقيل(āwi, āyi) ويخلق تشكلاً مقطعياً خاصاً يجعلنا نقرأ في الإيقاع أكثر من قضية واحدة . حقا إننا لا نرى هذه البنية الإيقاعية في ظل افكارنا السابقة عن الإبدال . فنحن نشغف بهذا المنحى بالدلالات القريبة الموجهة . أما هذا التشكل الايقاعي فيتضمن - في حقيقته - تعالياً على المواقف الاشارية المزعومة . ومن ثم قلنا إن الإبدال يجب ان يتناول بوصفه معرفة جمالية للمساق الذي يدخل في تكوينه .

إن ذا الرمة يسعى إلى الإبدال في تشكل إيقاعي معقد . قد يكون هذا في الوحدة الايقاعية (ب --) أو تلك (ب - - -) . وقد يخلق تشكلاً إيقاعياً مختلفاً (ب - ب) ، (ب - ب -) . وقد يرتبط بطول المقطع (-) أو بقصره (ب) . ولماذا نلحُّ على هذا التشكل الإيقاعي أو نقتصر على بنية منه دون أخرى إلا إذا كنا نريد أن نحقق بعض التيارات البعيدة عن نشاط الإبدال . إن العناية بفكرة التبدلات الموجهة جعلتنا لا نتطلع إلى أكثر من بعد واحد . ولكن الولاء للبنية الإيقاعية نفسها يمكننا من أن نلتمس مع الإبدال غيره . في قراءة ثانية متحررة من البحث عن المواقف الإشارية القريبة نستطيع أن نرى كيف بكى ذو الرمة (مية) وعاشت في أعماقه وحياً حيّاً والهاماً متجدّداً ، وكيف أعاد فهم هذه الصورة . جعل ذو الرمة (الإبدال) رمزاً إيقاعياً يسكب فيه نفسه الرقيقة ويذوب به روحه المرهفة . حتى لكأن ذا الرمة لم يعد محتاجاً إلى مية . فمية هي هذا النشاط اللغوي أو التشكل الإيقاعي . ومن ثم أضيف إلى التشكل الإيقاعي ، بطريقة لا شعورية ، صفة المحبوبة التي يمكن أن تتراءى ملامحها في عقل قارىء مدقق للتشكيل الشعري وبنائه الإيقاعي .

(١٢)

ولعل القارىء بعد هذه الملاحظات اليسيرة عن المعنى الصوتي يستطيع أن يعطي التشكيل الصوتي حق خلق قوانينه الخاصة في العبارة . وهي قوانين الإبداع والتغير المستمر . ويجب أن نعتبره خلقاً استاطيقياً من صنع النشاط الخيالي الشعري . ويبدو هذا الحكم مناسباً حينما نعني - خاصة - بالعلاقة بين هذا التشكيل وبين الايقاع . ومن الواضح أن البناء الصوتي يشكل الايقاع ويمكننا من ادراك الخلق المستمر والامكانات اللانهائية التي يحتاج اليها الشعر . كذلك الايقاع قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن

تعزي بشكل مباشر بسيط الى مكون صوتي معين ، أو وحدات صوتية مضمومة بطريقة آلية ، ويخرج ما في هذا البناء من مفارقات تساعد على النهوض بأعباء الإيقاع والمعنى . وبهذا المنحى نفترض التفاعل المستمر بين البناء الصوتي ونشاط الإيقاع أو المعنى[1] . فالبناء الصوتي له قوى الإيقاع وفاعليته . وليس هو ، كما يقول النقاد المتقدمون مجرد دلالة موجهة تعين على التفكير فحسب . بل له على العكس من ذلك قوة غامضة ومطالب كثيرة متنوعة . فالباحث يحتاج الى أن يخرج على المدلول الموجه والمعنى الجزئي الثابت . ويحتاج الى أن يتصور أن النشاط الصوتي الشعري ذو صفة معقدة ، وأنه مبني على غير نظام النثر ومركب من عناصر متقاطعة وأن العناصر الاشارية ـ في نفسها ـ ربما لا تكون وثيقة الصلة ببعض نشاط الايقاع الأدبي . وأنها ينبغي أن توضع دائما في حالة أقرب الى الكمون والغموض[2] .

فاعلية التشكيل الصوتي هي قدرته على خلق إيقاعات متنوعة . ونشاط الإيقاع هو نشاط التشكيل الذي يدخل في تكوينه . ولكن فكرة المعنى السابق والدلالة الموجهة التي تتمثل في التفرقة بين عدة وجوه نسميها الأصوات الساكنة (الصامتة) والمتحركة ، والمجهورة والمهموسة والشديدة والرخوة والمعتدلة عبثت بتفكيرنا كثيراً وأصبحنا ننسى أن نشاط الأصوات بنية إيقاعية واحدة . إننا في كل حالة نواجه إيقاعاً . ويجب أن نجعل الكلام عن البناء الصوتي دقيقاً دالاً على حساسية خاصة ، وأن نهدف إلى التخلص من الاعتقاد الخاطى بأننا نواجه مرة أصواتاً مجهورة أو مهموسة ؛ ومرة أصواتاً صامتة أو متحركة ومرة إدغاماً وإبدالاً وأخرى إيقاعاً . نعم إن الإيقاع بنية معقدة متعددة المظاهر[3] ، ولكن فكرة الإيقاع هي هي لأنها قلب البناء الصوتي أولباب المعنى . وكلما أمعنا في هذه المسألة بدا لنا أن البناء الصوتي يخلق جملة مواقف ليس لها من قبل التعبير وجود ، وأن حيوية هذا البناء والإيقاع تتعانقان وتنمي إحداهما الأخرى . وبدا لنا ـ أيضاً ـ أن موقف النقاد من جماليات التشكيل الصوتي ، وبخاصة في الشعر ـ غير مقنع على أقل تقدير . ولابأس هنا أن نستوقف القارىء عند قول المجنون (من الطويل) :

فلو زُرتُ بيتَ الله ثم رأيتُها ... بأبوابه حيثُ استجارت حَمامُها

لمسّت ثيابي ـ إنْ قدرتُ ـ ثيابَها ... ولم ينهني عن مسِّهنّ حرامُها

(1) T. S. Eliot: Points of view P. 55

(2) I. A. Richards: Coleridge on Imagination p. 119- 127.

(1) Geonge Whalley : Poetic Process . P . 203

ولـــو شهِدْتنــي حــين تحضرُ مِنيتي
جلا سكراتِ الموت عنــي كلامُها
كذلك ما كان المحبّــونَ قبلنا
إذا ماتَ موتاهــا تزاور هامها
فياليتنــا نحيا جميعــاً وإنْ نُمت
تجــاور في الهلــكي عظامــي عظامها

نقول إن التشكيل الصوتي هو هذه الأصوات المجهورة والمهموسة والممدودة والساكنة . أو هو هذه العلاقات المخرجية والوصفية وتبدلاتها الإشارية الناتجة عن «إدغام» أو توتّر هنا ، وابدال أو حذف أوقلب أو إشباع هناك . أليس لكل مكون صوتي معنى سابق وموقف واحد ؟ مثل هذا الاهتمام لا يفيدنا حقاً في فهم النشاط الجمالي الصوتـي . ولا يوضـح أعماق شعر (المجنون) . المعاني المشتقة من خارج التشكيل الشعري ينبغي أن نبحـث داخل البناء الإيقاعي الذي نتحلق به عن بذور هدمها أو التقليل من شأنها . وألاّ نسرف - على أقل تقدير - في الاعتماد عليها . وأن نلتمس في ثناياها بعض العناصر الكامنة التـي تعطيها شكلاً خاصاً أو تؤدي بها إلى غيرها .

ولا أظن أن التحليل الاستاطيقي أو إحياء البناء الصوتي هو أن تذكر صفات محددة وتربط الارتكاز والإيقاع والقافية والتشكل المقطعي بدلالات موجهة ثابتة . ولا أظن هذا البناء وحدات متمايزة من المعنى . وأعتقد أنه من الغلو أن نقول ان الإحساس بالنشـاط الصوتي لا يتغير ولا ينمو أبداً . ولست أفهم كيف يبني التحليل الجمالي الصوتي على هذه المواقف ، أو كيف يتذوق بمعزل عن قلق المعنى وتوتره وتقاطعاته المستمرة .

وحينما نقرأ الأبيات نجد النشاط الشعري يدخل تعديلاً على مارسب في أذهاننا من «الصفات المحددة» ، ويكشف سعة المدلولات التي ترتبط بكثير من تشكلاته الصوتية ، وبنيته الإيقاعية . إننا لا ننكر أن هذه الصفات المحددة قد تفيد دارس البناء الإيقاعي . قد تبصره بمعناه السطحي ، وقد يؤول هذه الصفات تأويلاً حسناً من أجل خدمة التشكل الإيقاعي الذي يعنيه . وقد يكون هناك ما نسميه باسم الجهـر والهمس والمد والإدغـام والإبدال ، ولكن هذه الصفات في دلالتها الموجهة التي نقدمها عن البناء الصوتي خليقة بالشك . ونحن نعني بالبناء الصوتي من أجل اتجاهات أغنى وأبعد وأشمل من المواقف الجزئية ، والمعاني الثابتة التي يولع بها الباحـث القـديم . وسـواء أكانـت التشـكلات الصوتية محتاجة إلى هذه الدلالات الموجهة أم مستغنية بنفسها تماماً ، فإن إمكانياتها كنشاط إيقاعي ينبغي أن تدرك بمعزل كاف عن هذه الصفات والمواقف .

لقد أراد (قيس) - من خلال التشكيل الصوتي الخاص الذي ألح عليه - أن يعيد الاتصال بالحبيبة المفقودة (لا الحبيبة الشخصية) ، وأن يستريح من الشعور بالغربة في هذه الحياة . فموقف (قيس) هو موقف الطريد الذي لا حبيبة له . ويظهر أنه يقتفي ، في الارتكاز والقافية المتكررة واختلاف الإيقاع ، مطلباً عزيزاً لا يكاد يحققه . إن ثمة توافقاً ملحوظاً ، في النبر والارتكاز (١١) في البيتين الأولين حين يقول الشاعر (واستجارت) و (لمست) . وأعتقد أن هذا التوافق لا يمكن أن يتضح بطريقة مقنعة ما دمنا مشدودين إلى التشكلات الصوتية في حدودها الأولية (كالقول بإبدال الألف من الياء في كلمة - استجارت - وإدغام المتماثلين في كلمة - لمست -) ودلالاتها الموجهة . هذا التوافق لا ينفصل تماماً عن فكرة الاتصال (بليلى) أو بتعبير أدق قليلاً عن مشكلة البحث عن عناصر الحياة . وما يهم قيس هو أن جذور الحياة عميقة . وأن يعاود الاتصال بهذه الحياة وسط تشكلات إيقاعية غامضة . ولكن الفروق بين هذه التشكلات المختفية المبهمة وطابعها الخلاق أو فاعليتها المتجددة تخدع الباحث عن حقيقة الصلة بينهما . ولا بد من نشاط لغوي (معقد) ، وتشكل صوتي (غامض) من أجل الاتصال بالحبيبة المفقودة ومودة هجرها وإلفة اغترابها . وإذا حاولت أن تقرأ العلاقة بين البناء الصوتي والإيقاع وجدت فرقاً واضحاً في الإيقاع بين الأبيات التي وردت فيها فعولن قبل الضرب مقبوضة (ب - ب) والأبيات التي وردت فيها سالمة من الزحاف (ب - -) . وهذا الفرق - فيما نتوهم - إنما نشأ من الاختلاف بين حروف المد والحروف الساكنة أو بتعبير أدق قليلاً من الزمن الذي يشغله كل منهما في تشكيله المقطعي . ومشكلة التركيب المقطعي تعني خلق أنواع من الإيقاعات المختلفة فوق الوزن العروضي الثابت قد لا الاختلاف؟ أثراً في تنويع الايقاع من تنافر النبر والاتكاز[1] . ولكن ماذا يعني هذا الاختلاف . أهو بعيد عن مودة (قيس) لوحشته وايناسه بها ؟ وبعبارة أخرى هل يخلو الإيقاع من الهم والخوف ؟ كل شيء هنا يغرينا بأن نفكر فيما يشبه التناقضات الحادة التي تنطوي عليها البنية الايقاعية . ويقف (قيس) منها موقف الغريب الذي يجد كل صوت سواه وحشة وعدماً . لست أرى فرقاً بين اختلاف الايقاع وخوف (قيس) من البلى والفناء . ذلك أن البناء الايقاعي هنا لا يخلو من احساس الشاعر بالنفي واصراره على أن يظل منفرداً يعاني على الدوام تجربة العزلة والاغتراب الأبدي . الخوف من الذبول والجفاف رابض في قلب هذا التشكل

---

(١) يتنافر النبر والارتكاز في البيتين الأولين في ثمانية مواضع ، ويتوافقان في أربعة . ثم يعودان في البيت الثالث فيتنافران في سبعة مواضع ويتوافقان في خمسة . وفي البيتين الأخيرين يشتد التنافر دفعة واحدة حيث يتنافران في البيت الرابع تنافرا تاما . ثم يعودان في البيت الأخير فيتنافران في عشرة مواضع ويتوافقان في موضعين فقط .

الإيقاعي الذي يرتد بالشاعر ـ أنا ـ إلى وعيه الباطن . ويخيل إليه ـ أحياناً أخرى ـ أنه يقربه من حبيبته المفقودة أو يعيدها إليه[١] . ولا أشك في أن (القافية) هنا تدخل في بناء الايقاع وتلون استجابتنا له . اذ تتشكل ـ دائماً ـ من مقطعين طويلين ممدودين يحملان الارتكاز . يتوسطهما مقطع قصير مجهور يقع عليه النبر(١١ ب × ١١) ولا أشك ـ أيضاً ـ في أن تكرر هذه القافية ليس إلا محاولة بعد محاولة للتعرف على الحبيبة المفقودة والاتصال بها . ذلك المبدأ الذي يقرأ الشاعر صورته في الطير أو الحمام التي عاذت بالحرم بحثاً عن أمنها وحريتها . ويختلط به برهة من الزمان ثم يختفي . ويقف أمام مخيلته مؤ نساً من الوحشة ، ويضفي عليه في هجير العزلة والشعور بالضياع صفة القوة السحرية لعله يتذوق سر هذه الحبيبة المفقودة أو يظفر لنفسه بمكان يقربه منها . البناء الصوتي ـ إذن ـ ليس حركة مباشرة أو خطًا مستقيًا لا يعوقه عائق دون بلوغ هدف معين . البناء الصوتي ينهض بأعباء المعنى والايقاع ، وينفذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور ، ويعبر ، من خلال التنوع الجم الذي يتمتع به ، عن نقط التقاء علاقات متبادلة بين عناصر التعبير . إن التشكيل الصوتي حركة الإيقاع والمعنى . وتفاعلات الايقاع والمعاني تتداخل مع تفاعلات هذا التشكيل . فاذا كان هناك مدلول ما فقد تغير حينما تقدم الشاعر في عملية تكوين الإيقاع أو لنقل في كشف المعنى[٢] .

---

(١) وهو ما ذهب إليه رتشاردز في تعريفه للإيقاع كما أشرنا من أنه هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع(P . Practieal. P . 137) والايقاع وفقاً لهذا التعريف لايعد شيئاً ذاتياً في الكلام ، بل يـ: نشاطاً نفسياً لدى المتلقي . مؤ دى ذلك ان الايقاع ليس شيئاً في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه اليها إنما هو في الواقع «إيقاع للنشاط النفسي اللذي من خلاله ندرك لاصوات الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور»

انظر : I. A. Richards: 'Practical criticism'. P. 217

(٢) يرى جيروم ستولنيتز : أن العملية الخلاقة تتضمن ضروباً من المراجعة والتجريب وتتبع قيادات جديدة تومي بها اللغة وما اليها ، فإذا كان هناك مقصد ما فقد تغيّر حينما تقدم الشاعر في عملية البناء راجع :

Jerome Stolnitz : Aesthetics and The Philoso phy of criticism. P . 479

الفصل الثاني

التشكيل الصرفي وأثره في مفهوم المعنى

وحديث التشكيل الصرفي قديم في اللغة العربية . ولكن عبد القاهر قد أعطاه سمة تمتاز بالوضوح والتحدد والقدرة على التحليل والتفصيل . ولهذا حسن أن نبدأ بتشخيص قوله وأن نعقب عليه بالأصول التي تتصل به . ولن نقصر الكلام في كيفية تناول عبد القاهر لهذا التشكيل وتتبع الخصائص التي يقوم عليها، أو في توضيح بعض الملامح المميزة له من خلال هذا الموقف الذي أسهم في توضيحه غير واحد من النقاد واللغويين والنحاة ، بل النية أن ننظر في جماليات هذا التشكيل وأن ندل بوجه ما على الطريقة التي يعالج بها فيكتمل في موقفنا نقد وتوجيه .

وأول ملاحظة أن حديث التشكيل الصرفي متفرق في مواطن متقاربة ومتباعدة من (المقتصد) و(الجمل) شأنه في ذلك شأن الحديث عن التشكيل الصوتي والتشكيل النحوي والتشكيل البلاغي . ولهذا ينبغي أن تواجه مشكلة البناء الصرفي عند عبد القاهر بصبر أكبر . لعلنا نستطيع بعد ذلك أن نرسم صورة دقيقة له وأن نتتبع نشاطه الأدبي وأثره في جماليات اللغة والشعر .

(١)

لدينا (الاسم) الذي يختص ـ من حيث المبنى والمعنى ـ بسمات يمكن تلخيصها على النحو التالي :

١) من حيث الصورة الإعرابية :

تختص الأسماء بقبول الجر لفظاً تشاركها في ذلك الصفات لإفادة علاقة النسبة . أما الأفعال والأدوات فلا تقبل شيئاً من ذلك . وإنما تختص الأفعال بالجزم . وتتميز الأدوات بأنها غير مستحقة للإعراب بوجه[١] . وأما الضمائر والظروف فلا تقبل الجر لفظاً وإنما نقبله محلاً فقط لأنها كلها مبنيات لا تظهر عليها الحركات وإنما تنسب إلى محلها الإعرابي[٢] .

٢) من حيث الصيغة الخاصة :

للاسم صيغ خاصة يصح أن تكون أساساً للتفرقة بينه وبين عناصر التشكيل الصرفي الأخرى . وقد حاول عبد القاهر تحديد صيغ الأسماء الثلاثية التي تعل لمشابهتها الفعل في الوزن[١] وصيغ المصادر واسم المرة والهيئة[٢] ، وصيغ اسم الزمان

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٤ ، ٤٥/ ٧٠ والجمل / ١١

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٦٢ ، ٦٤ ، ٨٨ ـ ٩٠ .

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكروفيلم ، ورقة : ٢٧٥ ـ ٢٧٦ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني في : المقتصد ٢/ ميكروفيلم ورقة / ٢٠١ ـ ٢٠٣ .

وللمكان[1] ، وصيغ الأسماء المعدولة[2] ، وصيغ الاسم المؤنث الزائد على الثلاثي[3] وانتهى من ذلك إلى أن أقسام الصيغة في الاسم ثلاثة[4] : الثلاثي : وصيغه متعددة نحو : فعُل ، فعَل ، فعْل . . . والرباعي : وهو على خمسة فَعْلَل ، فعْلل ، فِعْلِل ، فِعْلَل ، فِعَلّ : وأما الخمسة : فعلى أربعة أمثلة فَعَلّل ، فُعَلّل ، فِعلَلل ، فعللل .

٣) من جيث قابلية الدخول في جدول[5] :

تختص الأسماء بالدخول في الجدول الالصاقي[6] ، فلا تقبل الدخول في الجدول التصريفي كالصفات[7] ، ولا الإسنادي كالأفعال[8] ، ما عدا المصادر والميميات التي تشارك الصفات في قبولها الدخول في الجدول التصريفي باعتبار أنّ مادتها تمتد إلى صيغ اشتقاقية أخرى[9] .

٤) من حيث اتصاله باللواصق وعدمه :

تختص الأسماء بضرب خاص من اللواصق والواحق : كالألف واللام ، والتنوين . وضمائر الجر ، وعلامتي التثنية والجمع . وتاء التأنيث . وياء النسبة . وهذه اللواصق واللواحق تؤدي داخل تشكليها أوبنائها اللغوي معاني صرفية متميزة: فـ (أل) تفيد العهد أو الجنس[10] . والتنوين يفيد التمكين أو الفصل بين ما ينصرف وما

(١) عبد القاهر الجرجاني : التصريف / ميكر وفيلم ، ورقة / ١٠ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٩٠٢ ، ٩٤٤ وما بعدها .

(٣) المصدر السابق ١/ ٩٢٧ وما بعدها .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكر وفيلم ، ورقة : ٢٠٩ - ٢١٢ -

(٥) الجداول ثلاثة أنواع .

أ ـ جدول الصاقي : يقتصر على معرفة ما يلحق بالكلمة من الصدور والاحشاء والاعجاز ذات المعنى الصرفي .

ب ـ جدول تصريفي : يقتصر على معرفة الصيغ الاشتقاقية للمادة .

جـ ـ جدول اسناد : ويقتصر على اسناد الافعال الى الضمائر (راجع في ذلك : عبد القاهر الجرجاني : التصريف / ١ - ١٠/ وتمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ ص / ٩٢ - ٩٣ .

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد : ١/ ٦ - ٨ .

(٧) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة / ١ ، ٧ ، ٨ .

(٨) المصدر السابق ورقة / ٥ ، ٦ ، ٩ ، وانظر : المقتصد ١/ ١٧ ، ١٨ ، ٥٦ ، ٦٩ ، ٧٤ . والمقتصد ٢/ ورقة / ٢١١ .

(٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٨ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ . والمقتصد ٢/ ورقة ٢٠١ - ٢٠٢ . والتصريف ورقة / ٨ ، ١٠ .

(١٠) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٧٥ ، ٨٥٦ - ٨٥٧ ، والدلائل / ١٥١ .

لا ينصرف[1] . ولواحق التثنية والجمع تساق لبيان العدد ، أو للمطابقة في التركيب اللغوي وائتلافه وبناء بعضه على بعض[2] . وتاء التأنيث لبيان النوع[3] . والإضافة معها لا تكون إلا محضة . وهي تأتي لبيان معنى صرفي كالتكلم أو الخطاب أو الغيبة[4] . وياء النسبة لتحويل الاسم من مبني الأسماء إلى مبني الصفات[5] .

٥) من حيث التضام :

تتضام الأسماء مع أدوات النداء[6] وواو المعيّة[7] و (إلا) في الاستثناء[8] ، وواو القسم[9] . ومن تضامها أيضاً وقوعها ـ دون غيرها من أقسام الكلام ـ مضافا[10] . وافتقار المبهمات منها إلى ضميمة الإضافة أو التمييز أو الوصف[11] . أما الصفات والضمائر وإن كانت تشارك الأسماء في بعض تضامها فإنها تتميز عنها في أن الإضافة مع الصفات لا تكون إلا لفظية[12] ، وأن الضمائر لا تقع مضافا وإنما تقع موقع المضاف إليه فقط[13] . وأن النداء معها لا يكون إلا على تقدير مخاطب[14] أو مشار إليه[15]. أما الصفات بعد النداء فتكون ـ إذا قصد بها الإبهام والشيوع كقولك : ياضارباً ـ على تقدير موصوف محذوف باعتبارها لا تكون إلا تابعة ، أو تكون عاملة في الثاني ومتخصصة به أو أن الثاني لا يكون إلا من تمامها ومتصلاً بها كقولك : ياضارباً رجلاً وياخيرفا من زيد[16].

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/٨ ، ١٢ .

(٢) المصدر السابق ١/ ١٢٣ ـ ١٤٩ ، والجمل / ٧ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/٩١٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٧ .

(٤) المصدر السابق ١/ ٨١١ ـ ٨١٢ ، ٨٢١ . والمقتصد ٢/ ورقة / ٥٣ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٢٠٥ ، ٨٤٤ و٢/ ورقة / ٥٥ ، ٥٦ .

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣٣ ، ٦٨٧ ، والجمل / ٢١ .

(٧) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٦٠٣ ـ ٦٠٤ والجمل / ٢٠ .

(٨) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٦٣٣ وما بعدها والجمل / ٢٠ .

(٩) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٨٠١ وما بعدها .

(١٠) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٨٠٩ وما بعدها والجمل / ٥ ، ٣٠ ، ٣١ .

(١١) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٦٣٣ ومابعدها ، ٦٥٧/ ٦٥٨/ ٨١٩ ، ٨٢٠

(١٢) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٤٦٢ ، ٨٢٢ ـ ٨٢٣ .

(١٣) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٨١٢ ، ٨٥٧ والمقتصد ٢/ ورقة / ٥٢

(١٤) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٦٨٧ ـ ٦٨٨ ، ٦٩٦ .

(١٥) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ٢/ ورقة / ٢١ ـ ٢٣ .

(١٦) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ١٩١ ، ٢٠٣ ، ٧١٧ ـ ٧١٨ .

٦) من حيث المعنى :

يتميز الجانب الدلالي في الاسم في أنه يمكن أن يحد أو يعرف عن طريق المعجم وذلك باعتباره يوضع على شيء ويكون دالاً على معنى في نفسه[٣] . أما الصفة فلا تدل على مسمى وإنما تدل على حدث وصفة أي على موصوف بالحدث[٤] . وأما الضمير فلا يدل على مسمى وإنما يعبر عن مطلق حاضر أو غائب بواسطة قرائن يتضام معها ويفتقر اليها[٥] .

٧) من حيث الدلالة على الحدث :

تدل المصادر والأفعال والصفات على الحدث لكن دلالة كل منها تختلف عن دلالة الآخر . فالمصادر تدل على الأحداث إلا أن الزمان لا يستفاد منها . ومن هنا كانت صلتها بالحدث صلة الاسم بالمسمى[٦] . أما الفعل فيدل على حدث وزمان معاً . أي أن دلالته على الحدث دلالة «اقتران» بزمن[٧] . أما صلة الصفة بالحدث فهي كما ذكرنا من قبيل دلالة الموصوف على الحدث لا الحدث نفسه[٨] .

٨) من حيث الدلالة على الزمن :

تتميز الاسماء في أن الزمن ليس جزءاً من معناها أو هي لا تدل عليه[٩] ، ماعدا المصادر عند ما تدخل في علاقات سياقية كالإسناد والتعدية فتتضمن معنى الزمن بحسب

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٠٢ .

(٢) المصدر السابق ١/ ٢٠٣ .

(٣) المصدر السابق ١/ ٦٩٦ - ٧٠٢ ، ١٠٩٦ .

(٤) المصدر السابق ١٢/ ١٦ ، ٥٢٧ .

(٥) المصدر السابق ١/ ٤٩ ، ٩٣ .

(٦) المصدر السابق ١/ ٢٠٣ .

(٧) المصدر السابق ١/ ١٢ ، ٤٩ ، ٩٣ .

(٨) المصدر السابق ١/ ١٨٤ - ١٨٥ ، ١ ، ٥ وما بعدها .

(٩) المصدر السابق ١/ ٤٥١ .

(١٠) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ١٩ ، ٢٠ ، ٤٩ ، والجمل / ٥ .

(١١) المصدر السابق ١/ ٣ ، ٤ ، ٢٧٠ - ٢٧١ .

(١٢) المقتصد ١/ ١٥٦ ، ٢٧٠ - ٢٧١ ، ٢٨٩ .

(١٣) المصدر السابق ١/ ١٨٤ - ١٨٥ و ٥٠١ ومابعدها والجمل / ٢٨ .

(١٤) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ٢٠٢ - ٢٠٤ ، ٤٥٤ .

(١٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣ ، ٤ ، ١٤ ، ٢٧٠ ، ٢٧٣ .

(١٦) المصدر السابق ١/ ٤٥١ ، ٤٥٨ ، ٤٧٤ ، ٤٦٥ ، ٤٨٣ - ٤٨٥ .

قرائن السياق وعلاقاته أي أن دلالة المصدر على الزمن إنما هي وظيفة السياق لا المصدر نفسه[1] . أما الصفات فانها تقبل معنى الزمن النحوي فيفهم معها من علاقات السياق[2] . أما الأفعال فتتميز بأنها تدل على الأزمنة الثلاثة من شكل صيغتها المفردة خارج السياق وبمعزل عن علاقاته وقرائنه[3] .

٩) من حيث التعليق :

تقع الأسماء موقع المسند إليه[4] فتأتي مبتدأ وفاعلاً ونائبَ فاعل[5] . ماعدا المصادر التي تقع موقع المسند وبذلك عندما تشرب معنى الزمن النحوي فتكون بمنزلة الأفعال وتؤدي وظيفتها في العمل أو التعليق[6] . وكما تعبر الأسماء عن علاقة الإسناد فانها تعبر عن العلاقات النحوية الأخرى كالتعدية والمعية والتفسير والإخراج والمخالفة والنسبة والتبعية . . . الخ . أما الصفات وإن كانت تشارك الأسماء في هذه العلاقات النحوية فإنها تتميز عنها بأنها تدخل على الفعل في العمل فتقع بذلك موقع المسند في التعليق وتتطلب مسنداً إليه أو منصوباً أو قد تتضام مع موصوفها[7] . أما الأفعال فانها تقوم بدور المسند دون دور المسند إليه[8] .

- ٢ -

وهناك إلى جانب (الاسم) مبنى آخر هو (الصفة) . وأعني بذلك : صفة الفاعل ، والمفعول ، والصفة المشبهة ، وصفة المبالغة ، والتفضيل[9] . وهذه الصفات تتميز بخصائص أهمها :

١) من حيث الصورة الإعرابية :

الصفات كالأسماء . أصلها الاعراب وأصل الحروف والأدوات ، والأفعال

(١) المصدر السابق ١/ ١٨٤ - ١٨٥ ، ١ ، ٥ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق ١/ ٤٥١ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ١٩ ، ٢٠ ، ٤٩ ، والجمل / ٥

(٤) المصدر السابق ١/ ٣ ، ٤ ، ٢٧٠ - ٢٧١ .

(٥) المقتصد ١/ ١٥٦ ، ٢٧٠ - ٢٧١ ، ٢٨٩ .

(٦) المصدر السابق ١/ ١٨٤ - ١٨٥ و ٥٠١ وما بعدها والجمل / ٢٨ .

(٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/٢٠٢ - ٢٠٤ ، ٢٠٤ ، ٤٥٤ .

(٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣ ، ٤ ، ١٤ ، ٢٧٠ ، ٢٧٣ .

(٩) المصدر السابق ١/ ٤٥١ ، ٤٥٨ ، ٤٧٤ ، ٤٦٥ ، ٤٨٣ - ٤٨٥ .

البناء . لأن فيها معاني توجب الاختلال كالفاعلية والمفعولية والإضافة . وليس كذلك الأفعال والأدوات لأنها تدل بصيغها على معانيها [1] . وكما أنه لا يمكن تعرية الصفات من الإعراب الذي يكون للأسماء فإنه لا يمكن تعريتها من التنوين المختص بالاسم[2]. كما أنها تأبى ما يأباه الاسم من الجزم والإسكان [3] في غير الوقف [4] .

٢) من حيث الصيغة :

لعل أهم ما يميّز الصفات عن الأسماء هو أن مادتها الاشتقاقية تمتد إلى صيغ فعلية ووصفية أخرى . وهذه السمة تقربها ـ مبنى ـ من طابع الأفعال فتنتمي مثلها إلى أصول اشتقاقية وتتصل أسبابها بصيغ أخرى ، أو تتصرف إلى صيغ غير صيغها . على عكس صيغ الأسماء التي لا تجد تحت صيغها أفعالاً . أو أن مادتها لا تقبل العلاقات الاشتقاقية فيما بينها . [5]

٣) من حيث الجدول :

تشارك الصفات الأسماء في قبولها التنوين وأل وغيرها من اللواصق [6] . ولكنها تتميز عنها ـ كما أشرنا ـ في أن مادتها الاشتقاقية تمتد إلى صيغ أخرى كالمضارع والأمر والمصدر وصيغة المفعول والمبالغة [7] وهذا يعني أن الصفات تقبل الدخول في الجدول الإلصاقي والجدول التصريفي على عكس الأسماء التي لا تقبل الدخول في الجدول الإلصاقي كما سبق أن بينا [8] . وإذا علمنا أن الفعل يقبل الدخول في الجدول الاسنادي بالاضافة إلى قبوله الدخول في الجدول التصريفي والالصاقي [9] أمكننا معرفة الفروق بين الاسم والصفة والفعل من حيث الجدول . أو بيان الملامح المميزة لكل منها من هذا المنحى .

---

١) المصدر السابق ١/ ٤٥ .

٢) المصدر السابق ١/ ١٩٠ .

٣) المصدر السابق ١/ ٤٤

٤) المصدر السابق م/ ورقة/ ١٧ وما بعدها

٥) المصدر السابق ١/ ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٨٧٤ والتصريف ورقة ٧ ـ ١٠

٦) المصدر السابق ١/ ٤٦٢، ٤٧٤، ٤٧٥، ١٠٨٨

٧) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة/ ١، ٧ ـ ١٠

٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٥، ٦، ١٢٣

٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٥٦ ، ١١٨، ٢١٠ .

٤) الالصاق :

سبق أن ذكرنا أن الصفات تقبل اللواصق واللواحق التي تقبلها الأسماء . لكنها تختلف عنها في دلالاتها ومعانيها (فأل) مع الأسماء لتعريف العهد أو الجنس ومع الصفات بمنزلة ضمير الموصول «الذي» (١) والتنوين في الاسم للتمكين أو للفصل بين ما ينصرف وما لا ينصرف وفي الصفات يكون لسلب الصلة والإضافة وبعبارة أدق قليلاً لتخصيص الصفة للدخول في علاقات سياقية كالإسناد والتعدية (٢) . والإضافة إلى ضمائر الجر في الأسماء محضة وفي الصفات لا تكون إلا لفظية لأنها تكون من قبيل إضافة الصفات إلى معمولها ومن ثم لا يصح أن تكون الإضافة معها حقيقية ولا سبيل إليها بوجه (٣). وياء النسبة تنقل الأسماء إلى مبنى الصفات أما مع الصفة فلا تأتي إلا لتأكيد الصفة (٤). أما الأفعال فانها تقبل ـ أيضاً ـ بعض هذه اللواصق كالتأنيث والتثنية والجمع إلا أنه من المفيد هنا أن نذكر أن الفعل لا يصح فيه التأنيث على الحقيقة وانما يأتى معه اتساعا لتأنيث الفاعل (٥). ومن ثم لا يصاغ على «ألف» التأنيث التي تصاغ عليها الصفات والأسماء كما في : سكرى وذكرى وليلى وصحراء . ولا يختص بالتأنيث المعنوي كما في نحو : هند وسعاد (٦) . وكذلك التثنية والجمع لا يكون شيء منها في الفعل وإنما تدخل عليه اتساعاً (٧). والتقدير فيها تختلف عما هو في الصفات والأسماء . فالألف والواو في (ضاربان) ويضربون حرفان بمنزلتها في رجلان والزيدان والزيدون . وهما في يضربان ويضربون اسمان ـ او ضميران ـ قائمان مقام الاسم الظاهر . والنون في (ضاربان وضاربون) عوض عن الحركة والتنوين وفي يضربان ويضربون قائم مقام الرفعة . (٨)

٥) التضام :

تشارك الصفات الأسماء في تضامها مع أدوات النداء (٩). ووقوعها مسنداً إليه مبتدأ

١) المصدر السابق ١/ ٤٧٥، ١٠٨٨، ١٠٨٩
٢) المصدر السابق ١/ ٤٦٢، ٤٧٤
٣) المصدر السابق ١/ ٤٦٢، ٤٧٦، ٨٢٢، ٨٢٣
٤) المصدر السابق ١/ ٢٩١، ٨٤٤
٥) المصدر السابق ١/ ٦٩٧، ٦٩٨ والجمل/ ٣٤
٦) المصدر السابق ١/ ٩١١، ٩١٢، ٩٢٣-٩٢٧
٧) المصدر السابق ١/ ٩١١
٨) المصدر السابق ١/ ١٢٦- ١٣٠، ٤٥٢ والجمل/ ٣٨
٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ١٩١، ٢٠٣، ٢١٧، ٧١٨

أو فاعلاً أو نائب فاعل [١]. أو في قبولها التنوين والإضافة [٢]. كما أنها تشارك الأفعال في وقوعها مسنداً حيث تؤدي وظيفة شبيهة بوظيفة الفعل في التعليق فتتضام مع مسند إليه مرفوع [٣]، أو مع مفعول مباشرة أو بواسطة حرف جر [٤] . ومن تضام هذه الصفات أنها لا تعمل عمل أفعالها إلا إذا كانت نكرة بمعنى الحال أو الاستقبال [٥]. إلا إذا أريدت حكاية الحال الماضية [٦]. أو أدخل عليها الألف واللام [٧]. وأنها تفتقر في تضامها هذا إلى اعتمادها على موصوف ، أو مبتدأ أو ذي حال ، أو حرف استفهام ، أو نفي [٨]. ومشاركتها للاسم حيناً وللفعل حيناً آخر يجعلنا نميل إلى اعتبارها مبنى تقسيمياً آخر غير هذا المبنى أو ذاك .

٦) من حيث المعنى :

لا تدل الصفات على مسمى كالاسم . وإنما تدل على موصوف بما تحمله من معنى الحدث . فصفة الفاعل تدل على وصف الفاعل بالحدث على سبيل الاستمرار والانقطاع [٩] وصفة المفعول تدل على وصف المفعول بالحدث على سبيل الاستمرار والانقطاع أيضا [١٠] والصفات المشبهة تدل على وصف الفاعل بالحدث على سبيل الدوام والثبوت [١١]. وصفة المبالغة تدل على وصف الفاعل بالحدث على طريق المبالغة [١٢] وصفة التفضيل تدل على وصف الفاعل بالحدث عن طريق تفضيله على غيره [١٣]

٧) الحدث :

تختلف الصفات عن بقية أقسام الكلام في أنها تدل على الموصوف بالحدث إمّا على

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٢٨٣- ٢٨٥

(٢) المصدر السابق/ ٤٦٢ وما بعدها ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٩١١

(٣) المصدر السابق/ ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٤٥١ ، ٤٥٨ ، ٤٨٦

(٤) المصدر السابق / ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٤٥١ ، ٤٥٨ . والتصريف ورقة/ ١ .

(٥) المصدر السابق/ ٤٥٣ ، ٤٦١ ، ٤٦٢

(٦) المصدر السابق/ ٤٥٩ - ٤٦٠

(٧) المصدر السابق/ ٤٧٤ - ٤٧٥

(٨) المصدر السابق/ ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٨٧ والجمل/ ١٦

(٩) المصدر السابق/ ٤٥١ ، ٤٥٨ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٧٤ ، ٤٨٣

(١٠) المصدر السابق/ ٤٥٨

(١١) المصدر السابق/ ٤٨١ ، ٤٨٣

(١٢) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة/ ١

(١٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٨٢٤

سبيل الانقطاع والتجدد أو الدوام والثبوت أو المبالغة والتفضيل [١] . وذلك باعتبارها ألفاظاً ـ وعلى الأخص صفات ـ دالة على حدث وصفة [٢]. على عكس الأسماء التي تدل على مطلق مسمى [٣]. أو المصادر التي تدل على الحدث نفسه [٤] والأفعال التي تدل على اقتران الحدث بزمن أو تدل على حالة بينهما وتركبهما مقترنين [٥].

٨) الزمن :

وصف عبد القاهر الصفات بأنها تكون كالزمان على ثلاثة أضرب : أحدها أن تكون للماضي والثاني أن تكون للحال والثالث أن تكون للاستقبال [٦]. وبهذا تمتاز عن الأسماء بقبولها معنى الزمن . لأن الأسماء لا تقبل معنى الزمن [٧]. ما عدا المصادر عندما تدخل في علاقات سياقية كالإسناد والتعدية [٨]. أو عندما تأتي على تقدير مضاف محذوف كقولهم : جئتك خفوق النجم . والمعنى : زمن خفوق النجم [٩]. وتختلف عن الأفعال في أن الزمن معها يفهم من السياق لا من صيغتها الصرفية . وبعبارة أخرى . إن الزمن معها يكون نحوّياً أو سياقيّاً على عكس الزمن في الأفعال الذي يستفاد من صيغتها المنعزلة عن علاقات السياق وقرائنه [١٠] .

٩) التعليق :

ذكر عبد القاهر أن الصفات تدخل على الفعل في العمل فتؤدي وظيفة شبيهة بوظيفة الفعل في التعليق [١١] أي أنها تقع موقع المسند في التعليق فتتطلب مسنداً إليه فاعلاً أو نائب [١٢] فاعل وتحتمل الضمير مثله [١٣] . وقد تتضام مع مفعولها[١٤]. وتأتي صفة[١٥] .

(١) المصدر السابق/ ٤٥١ وما بعدها ، ٤٨١ وما بعدها
(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥
(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٩٣/ ٢٠٢
(٤) المصدر السابق/ ٥٢٧
(٥) المصدر السابق/ ٤٩ ، ٩٣
(٦) المصدر السابق/ ٤٥١ وما بعدها
(٧) المصدر السابق/ ١٢ ، ٩٠
(٨) المصدر السابق/ ٥٠٠ وما بعدها
(٩) المصدر السابق/ ١٨٤ ـ ١٨٥
(١٠) المصدر السابق/ ١٩ ـ ٢٠ ، ٤٩
(١١) المصدر السابق/ ٤٥١ وما بعدها ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩
(١٢) المصدر السابق/ ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٤٥٨ ، ٤٨١
(١٣) المصدر السابق/ ٢٠٠ ـ ٢٠١
(١٤) المصدر السابق/ ٤٥١ ، ٤٥٥ (١٥) المصدر السابق/ ٤٥٤

أو خبراً مبتدأ [١] أو حالاً [٢]. ثم أن هذه الصفات تقع موقع المسند إليه فتؤدي وظيفة شبيهة بوظيفة الاسم في التعليق فتكون فاعلاً ونائب فاعل كقول (كثير) ـ من الطويل ـ:

قضى كل ذي دين فوفّى غريمه — وعـزة ممطـول معنّـىً غريمُها [٣]

أو مبتدأ [٤].

ـ ٣ ـ

وحينما ننتقل إلى «الفعل» نجد عبد القاهر يلح على ارتباطات واتجاهات أهمها :

١) من حيث الصورة الاعرابية :

الأصل في الأفعال والحروف البناء وفي الأسماء الإعراب . إلا أن صيغة (يفعل) تدخل على الأسماء في الإعراب لمشابهة تقع بينها وبين الاسم [٥]. وفي هذا المنحى ـ منحى الصورة الإعرابية ـ ذكر عبد القاهر بأن الفعل «المضارع» يختص بالجزم [٦] أما (الماضي) فلا يجزم لفظاً وإنما يكون محله في موضع جزم [٧] أما أمثلة (الأمر) فلا تجزم وإنما هي مبنية على السكون على أصل البناء لأنه لا تمكن لها بوجه ولا يوصف بها [٨] . وليس بينها وبين الاسم مشابهة فتعرب لذلك [٩] والجزم في الفعل نظير الجر في الاسم . فلا يكون الجر في الأفعال ولا الجزم في الأسماء [١٠] وقد علل عبد القاهر ذلك بأن الفعل خبر ومحتمل لأنْ يُسند إلى غيره . ولذا لم يدخل عليه الحرف أو لا سبيل إليه بوجه [١١].

٢) الصيغة الخاصة :

للفعل صيغ خاصة به يصح أن تكون علامة مميزة له في بناء اللغة أو تشكيلها الصرفي . هناك أمثلة الماضي (فَعَل ، فعُل ، فعِل) . وتصرف مع المضارع على الشكل التالي [١٢]:

---

(١) المصدر السابق/ ٤٥٥ والتصريف ورقة/ ١ (٢) المصدر السابق/ ٤٥٥ ، ٤٨٧

(٣) المصدر السابق/ ٢٨٣

(٤) المصدر السابق/ ٤٥٧ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧

(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٥ ، ٥٨

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ١٠٣٣ ، ١٠٤٥

(٧) المصدر السابق/ ١٠٤٥

(٨) المصدر السابق/ ٧٤

(٩) المصدر السابق/ ٦٩

(١٠) المصدر السابق/ ١٠٧ ـ ١٠٨

(١١) المصدر السابق/ ١٤ ، ١١٠ ـ ١١١

(١٢) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة/ ١ والمقتصد ٢/ ورقة/ ١٨٥ وما بعدها

فعَل	يفعِل	ضرَب	يضرِب
فعَل	يفعُل	قتَل	يقتُل
فعَل	يفعَل	ذهَب	يذهَب
فعُل	يفعُل	كرُم	يكرُم
فعِل	يفعَل	فرِح	يفرَح
فعِلَ	يفعِل	حسِب	يحسِب

وهناك الثلاثي المعتل وله صيغ خاصة تخضعه لكثير من التغيرات الصوتية والصرفية [1] . وهناك باب أمثلة الأفعال التي فيها زيادة عن الثلاثي [2] . وأما معنى هذه الأمثلة فعلى اختلاف . ومن ذلك :

أ ـ بناء (أفعل) : ويدل على : التعدية والصيرورة ، أو الدخول في الشيء ، ومصادفة الشيء على صفة أو يكون بمنزلة الثلاثي ، وقد يفيد القوة ، والسلب أو الإزالة ، والتعريض [3] .

ب ـ بناء (فعّل) ويفيد : التكثير والتعدية ، وإثبات الشيء أو اقراره ونسبة الشيء إلى أصل الفعل ، والسلب [4] .

ج ـ بناء (فاعل) : ويفيد : المشاركة . وقد يكون بمنزلة الثلاثي ، أو بمنزلة (أفعل) أيضاً [5] وهناك الزوائد التي ليست على وزن بنات الأربعة كبناء (انفعل) و (افتعل) ومن معانيها :

(أ) بناء (انفعل) ويفيد المطاوعة .

(ب) بناء (افتعل) الذي يدل على المطاوعة والاتخاذ . ويكون بمنزلة الثلاثي (فعل) [6]

٣) من حيث الجدول :

تتميز الأفعال في أنها تقبل الدخول في الجداول الثلاثة . فمن حيث الجدول الالصاقي تقبل طائفة من اللواصق أهمها ؛ تاء الفاعل وتاء التأنيث مع الماضي [7] ،

---

٢) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة/ ٣ وما بعدها .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ورقة/ ١٨٩ وما بعدها والتصريف ورقة/ ٧

(٣) المصدر السابق ورقة/ ١٩١ ـ ١٩٣

(٤) المصدر السابق ورقة/ ١٩٢ ـ ١٩٤

(٥) المصدر السابق ورقة/ ١٩٣ ـ ١٩٤

(٦) المصدر السابق ورقة/ ١٩٤ ـ ١٩٧

(٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ١٨ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨

وأحرف المضارعة ولام الأمر ولام الابتداء (أو التوكيد) مع المضارع [١]. ونونا التوكيد مع مثال المستقبل [٢]. ومن حيث الجدول التصريفي يمكننا التعرف على الصيغ الأخرى التي تمتد إليها مادة الفعل الاشتقاقية كالماضي والمضارع والأمر وصفة الفاعل والمفعول . . الخ [٣]. أما الجدول الاسنادي فان الفعل يختص باسناده الى ضمائر الرفع المتصلة [٤]. وهذا الجدول يفيدنا كثيراً في إدراك كثير من التغيرات الصوتية والصرفية التي تلحق الفعل الصحيح أو المعتل كالإبدال والإعلال والقلب والحذب . . الخ [٧] .

٤) الالصاق :

تختص الأفعال بقبول طائفة من اللواصق أهمها : ضمائر الرفع المتصلة ، وتاء التأنيث ، وحروف المضارعة وسين الاستقبال ، ولام الأمر ، ونونا التوكيد ، ونون الوقاية ، وعلامتا التثنية والجمع . والمهم هنا هو أن نذكر أنّ هذه اللواصق تؤدي داخل بنائها أو تشكيلها اللغوي معاني صرفية محددة . أو تأتي تعبيراً عن معنى من معاني الجهة التي تخصص الفعل للدلالة على زمن معين أو حدث خاص :

- فضمائر الرفع المتصلة تعبر عن معنى الشخص (تكلم ، خطاب ، غيبة) والعدد (الافراد ، والتثنية والجمع) ، والنوع (التذكير والتأنيث) [٦] .
- وحروف المضارعة تفيد التعبير عن معنى (الشخص) أو (العدد) [٧] .
- ولواصق التثنية والجمع تفيد التعبير عن (العدد) أو النوع [٨] .
- وتاء التأنيث تدل على (النوع) [٩].
- أما السين فانها تخصص الفعل للدلالة على جهة معينة أو زمن خاص هو الاستقبال [١٠]
- واللام تخصص المضارع للدلالة على الحال [١١] .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ١٩ ، ٢٠ ، ٥٧ ، ١٠٧٢ ـ ١٠٧٣

(٢) المصدر السابق/ ١٠٧٣ (٣) هبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة/ ٧

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ١١٨ ـ ١٢٠ والجمل/ ٥ ، ٣٨

(٥) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة/ ٣ ـ ١٠

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ١١٨ ـ ١٢٠ ، ٢١٠ والتصريف ورقة/ ٣ ، ١٠

(٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٥٦ ، ٦٧ ، ١٠٦

(٨) المصدر السابق/ ١١٥ ـ ١١٧ ، ١٢٣ ، ١٤٩

(٩) المصدر السابق ١١٣ ـ ١١٥ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٩٢٣ وما بعدها

١٠) المصدر السابق ٢٠ ، ٢١ . والجمل ٥ ، ٢٢

(١١) المصدر السابق ٥٧ ، ٥٨ والجمل/ ٥

ـ ونون التوكيد لا تأتي إلا لتأكيد الحدث في زمن الاستقبال . وهي لا تلحق فعل الحال ولا الماضي لانهما ثابتسان والثابت لا يفتقر إلى التأكيد كما يفتقر إليه ما لم يثبت وهو المستقبل [1]

٥) التضام :

تتضام الأفعال مع حروف الجزم : كلم ولما ولا في النهي واللازم في الأمر وإن ولو في الشرق والجزاء [2] كما تتضام مع باب أنْ ولن وكي وإذن [3] وقد والسين وسوف [4] . ومن ذلك ـ أيضاً ـ أنها تتضام مع مفعولها تضاماً افتقارياً إذا كانت متعدية [5] . أو تتضام معه بواسطة الهمزة والتضعيف أو السين والتاء في بناء (استفعل) أو بواسطة ضميمة معينة من حروف الجر [6] .

٦) المعنى :

يعتمد الفعل في قوته أو نشاطه الدلالى على أنه يثبت معنى في زمان [7] . فإذا قلت : (ضرب) دللت على ضرب وزمان . بمعنى اختصاص وحالة بينهما . وذلك ما نعبر عنه بقولنا أن الفعل يدل على زمان خاص وحدث فيه . ومرجع ذلك ـ كما يقول عبدالقاهر ـ هو أن الفعل لم يأت ليميز ذاتي الحدث والزمان من غيرهما وإنما جاء ليدلك على حالة بينهما ويركبهما مقترنين . فليس هو ، إذن ، لأجل الشيء نفسه على الإطلاق ولا علامة منصوبة لتميز الذات من غيرها [8] . وإنما هو للدلالة على اقتران حدث بزمن أو ثبات معنى للشيء في زمان خاص .

٧) الحدث :

قلنا ان الفعل يدل على زمان خاص وحدث فيه . وانه يأتي ليدل على حالة بينهما ويركبهما مقترنين [9] . ومعنى هذا أن دلالة الافعال على الحدث إنما هي دلالة تضمنية

---

(١) المصدر السابق/ ١٠٧٣

(٢) المصدر السابق/ ٢٣ ، ٢٤ ، ٦٩ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٧ والجمل/ ٥

(٣) المصدر السابق/ ٢٤ والجمل/ ٥ ، ٢٢

(٤) المصدر السابق/ ٢٠ ، ٢١ والجمل/ ٥

(٥) المصدر السابق/ ٥٣٧ وما بعدها

(٦) المصدر السابق/ ٣١٨ ، ٣٢٨ ، ٥٣٨ ، ٥٤١ ، ٥٦٠

(٧) عبدالقاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٩ .

(٨) المصدر السابق ١/ ٩٣ .

(٩) المصدر السابق / ٩٣ .

باعتبارها تدل إلى جانبه على الزمن . (فضرب) يدل على زمان خاص وضرب فيه . وكذا (يضرب) يدل على زمان حاضر ضرب فيه . و(سيضرب) على زمان آت وضرب فيه[1] . ودلالته على الحدث تأتي من اشتراكه مع مصدره في مادة واحدة . إلا أن الحدث في المصادر يشمل معناها وليس جزءاً منها كالأفعال . ومن أجل ذلك قال عبدالقاهر إن الفعل يتضمن المصادر . والمصادر لا تتضمنه[2] .

٨) الزمن :

ذهب عبدالقاهر إلى أن أمثلة الفعل إنما جاءت للدلالة على الأزمنة الثلاثة . فبناء (فعل) أو (فعلل) أو ذوات الزوائد نحو (استفعل) تدل على زمان ماض وحدث فيه . وبناء (يفعل) يدل على زمان حاضر وحدث فيه . وبناء (سيفعل) يدل على زمان آت وحدث فيه . ولولا قصدهم إفادة الأزمنة لما احتيج إلى هذه الأمثلة لأجل أن المصادر تدل على الأحداث إلا أن الزمان لا يستفاد منها[3] . ومعنى هذا أن زمن الأفعال يأتي ـ على المستوى الصرفي ـ من شكل الصيغة . أو هو وظيفة الصيغة المفردة خارج السياق . أما على المستوى النحوي فإن الزمن يفهم معها من علاقات السياق وقرائنه لا من شكل الصيغة المفردة .

ـ فصيغة (فعل) قد تنقل إلى المستقبل في الجزاء[4] . أو تقرب من الحال إذا جاءت متضامة مع «قد» حتى لكأنها تجري مجرى الحاضر[5] .

ـ وبناء (يفعل) يوقع على المستقبل لضرب من التوسع وتسمية الشيء بما يؤ ول اليه كقوله تعالى (أراني أعصر خمراً)[6] . أو تنقل إلى بناء (فعل) أي إلى معنى المضي عندما تتضام مع الأداة (لم) أو (لما)[7] .

٩) التعليق :

يقع الفعل موقع المسند على عكس الاسماء التي تقع مسنداً إليه أو الصفات التي

---

(١) المصدر السابق / ٤٩ .

(٢) المصدر السابق / ٤٩ .

(٣) المصدر السابق / ١٩ ، ٢٠ ، ٤٩ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٦٠ ، ١٠٧٣ .

(٥) المصدر السابق ١/ ٨٥٢ ، ٨٥٣ .

(٦) المصدر السابق / ٢١ .

(٧) المصدر السابق / ١٠٣٣ ، ١٠٣٧ .

تؤدي دور المسند حيناً والمسند إليه حيناً آخر [1] .

- ٤ -

أما (الضمائر) [2] فتتميز بسمات أهمها :

١) من حيث الصورة الاعرابية :

الضمائر كلها من المبنيات التي تثبت آخرها على صورة واحدة فلا تتغير بدخول العوامل المختلفة [3] وقد علل عبدالقاهر لبناء الضمائر فذكر بأن الذي أوجب بناء الضمائر الموصولة هو أنها لا تستقل بنفسها وإنما تفتقر إلى ما ينضم إليها من الصلة ليتم معناها . فصارت بمنزلة الحروف - أو الأدوات - التي تستقل بأنفسها . فتقتضي - دائماً - شيئاً ينضم إليها [4] . أما بناء ضمائر الإشارة فلأنها لا تلزم المسمى كالأسماء فعدل بها عن منهاج الإعراب الذي يكون للأسماء الأصلية التي منهاج الحروف أو الأدوات وهو البناء [5] . أما ضمائر الشخص فقد أضاف إلى اعتبارها لا تلزم المسمى سبباً آخر هو أن صيغتها تدل على الإعراب فللمرفوع صيغة غير صيغة المنصوب . تقول - مثلاً - أنت وهو وهي في المرفوع . وإياك وإياه وإياهما في المنصوب وكذا الباب [6] .

٢) من حيث الصيغة :

تشترك الضمائر مع الأدوات والظروف في أنها لا تشتق من غيرها أو أن مادتها لا تنتمي إلى أصل اشتقاقي كما هو الأمر في الأفعال والصفات والميميات [7] . ومن ثم فإنها لا تتصرف إلى صيغ غير صيغتها :

- فصيغة ضمير الإشارة (هذان) صيغة مرتجلة للتثنية . كما أن (هؤلاء) صيغة موضوعة للجمع [8] . والنون في (هذان) بمنزلة الهمزة في (هؤلاء) في كونه حرفاً صيغ عليه الكلمة وليس عوضاً من الحركة والتنوين كما في نون (رجلان) . ووجود حرف التثنية فيه

---

١) المصدر السابق / ١٢ - ١٧ ، ٢٧٠ - ٢٧٣ ، ٤١٣ .

٢) نعني بالضمير هنا ضمير الشخص المتكلم ، الخطاب ، الغيبة ، وضمير الاشارة وضمير الموصول .

٣) عبدالقاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٦٢

٤) المصدر السابق / ٦٤ ، ٦٧ .

٥) المصدر السابق / ٧٩ .

٦) المصدر السابق / ٧٩ وما بعدها . والجمل / ٣٨ .

٧) عبدالقاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٨ ، ١٠٨٨ .

٨) المصدر السابق ١/ ١٣٢ .

بمنزلة تاء (غرفة) و (ظلمة) في أنه لفظي ومعنوي[1] .

ـ وكذا حكم الموصولات . (فاللذان) و (اللتان) صيغتان موضوعتان للتثنية وكل منهما اسم ـ وعلى الأصح ضمير ـ مفرد يدل على التثنية . و(مَن) صيغة مرتجلة تختص بما يعلم ويقع على المؤنث والمذكر والمفرد والجمع . و (ما) صيغة تختص لما لا يعلم في الغالب[2] .

ـ والضمير (أنتما) صيغة مقتضية للتثنية لئلا يتوهم أنه جاء على أنت وأنت كما كان الزيدان على زيد وزيد ، وليعلم أنه وضع للمخاطبين في أول حالة فصار في حكم المفرد . وكذا (أنتم) و (هما) و (هم) ولذلك لم يقولوا : انتان وهوان[3] .

٣) الالصاق :

تتميز الضمائر في أنها لا تقبل دخول التنكير عليها . كما يدخل الاسماء إذا ثنيت وذلك باعتبارها ـ كما قلنا ـ صيغاً في حكم المفرد[4] . كما تمتنع من التعريف بالألف واللام فلا يقال : الانتما أو الهاذان كما يقال الزيدان والرجلان[5] أما (أل) في الضمائر الموصولة : كالذي والتي وفروعها ، فزائدة لتحسين اللفظ[6] . وليست للتعريف . لأن الموصول ـ كما ذكر عبدالقاهر ـ يتعرف بالصلة دائماً[7] . وضمائر الاشارة تكتسب التعريف بما تدل عليه من معنى الحضور وذلك باعتبارها تخص وتفصل[8] . وتتميز هذه الضمائر ـ أيضاً ـ بقبول هاء التنبيه ولام البعد كما في : هذا وهنا وذلك وحروف الخطاب كالكاف في : أولئك وهنالك وذلك وهناك . والتاء من (أنت) وفروعها . لأن التاء حرف خطاب بمنزلة الكاف . والاسم ـ أو الضمير ـ هو الهمزة والنون[9] . وحرف الإشباع كما في (بهى ، بهو ، بهمى ، عليهمى ، ضربكموا)[10].

---

١) المصدر السابق / ١٣٢ : والمقتصد ٢/ ورقة/ ٥٢ .

٢) المصدر السابق / ٢٥٧ والمقتصد ٢/ ورقة/ ٥٢ .

٣) المصدر السابق / ١١٨ والمقتصد ٢/ ورقة/ ٥٢ .

٤) المصدر السابق / ١١٨ ، ١٣٢ . والمقتصد ٢/ ورقة/ ٥٢ .

٥) المصدر السابق / ١١٨ والمقتصد ٢/ ورقة/ ٥٢ .

٦) المصدر السابق / ٢٦١ ـ ٢٦٢ ، ٨٥٧ .

٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ورقة/ ٥٢ .

٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٨٥٧ .

٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٦٩٦ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ والمقتصد ٢/ ورقة ١٧٥

١٠) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ورقة/ ٢٤ ـ ٢٥ .

٤) التضام :

تتضام الضمائر مع أدوات الجر والعطف والاستفهام والنفي وباب أن والنواسخ والنداء والاستثناء والقسم وغير ذلك من الادوات[١] وتختلف عن الاسماء والصفات في أنها لا تقع موقع المضاف وان كانت تقع موقع المضاف إليه . وذلك لأن الاضافة تقتضي التعريف أو التخصيص ، وهي معرفة بصلتها أو بواسطة قرائن الحضور أو المرجع التي ترتبط بها أو تدل عليها[٢] . ومن ثم استغنت عن التعريف بالإضافة وامتنعت أنْ تقع موقع المضاف[٣] .

ثم إنّ هذه الضمائر تفتقر إلى قرائن تربطها بدلالاتها أو معانيها : فضمير الموصول يفتقر إلى جملة صلة تبين معناه وتوضحه[٤] ، وترتبط به بواسطة ضمير عائد تتضمنه ويعود إليه ، ولو عريت الصلة من الذكر العائد إلى الموصول لم يجز لأن الجملة إذا لم تتضمن ما يعود إلى الموصول لم يكن بينهما نسب ولم يحصل المقصود[٥] .

وضمير الغائب يذكر فيكون قرينة لفظية دالة على الارتباط بمذكور متقدم وذلك أن الشيء لا يضمر إلا بعد جري ذكره أو قيام دلالة عليه تتنزل منزلة ذكره[٦] . أي أن قرينته دائماً هي قرينة المرجع التي تفيد الارتباط والمطابقة . أما ضمائر التكلم والخطاب والإشارة فقرينتها الحضور فقولك (هذا) يشير إلى شيء حاضر[٧] ومن ثم جاز الوصف نحو : مررت بزيد هذا . حتى كأنه قيل مررت بزيد الحاضر[٨] . أما المتكلم والخطاب فإنهما ليسا موضع إبهام ولا يحملان العموم والشياع كضمير الغائب ومن ثم لا يصلحان إلا لهما (للمتكلم والمخاطب) . وفي حال واحدة هي حال الحضور[٩] .

٥) من حيث المعنى :

---

١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/٨٣ ، ٣٤٢ ، ٣٧٢ ، ٦٣٣ ، ٦٨٦ ، ٧٦٠ ، ٨٧٣ ، ٨٠١ .

٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ورقة/ ٢٤ ـ ٢٥ .

٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٨١٢ وما بعدها .

٤) المصدر السابق ١/ ٢٥٧ وما بعدها .

٥) المصدر السابق / ٢٥٨ .

٦) المصدر السابق ١/ ٨٥٨ .

٧) المصدر السابق ١/ ٨٦١ .

٨) المصدر السابق ١/ ٨٦١ .

٩) المصدر السابق ١/ ٧٩ ، ٨٦٩ .

تتميز الضمائر في أنها لاتلزم المسمى كالأسماء [1] . **ولا تدل على اقتران حدث بزمن كالأفعال** . وإنما تعبر عن مطلق حاضر أو غائب بواسطة قرائن تتضامن معها أو تفتقر اليها [2] . وهذان المعنيان (الحضور والغيبة) يعبر عنهما بواسطة صيغ الضمائر ومبانيها الخاصة التي لا تتغير صورها ولا تنتمي إلى أصول اشتقاقية أخرى كالأفعال والصفات .

فالحضور - وهو معنى صرفي - يعبر عنه بضمائر التكلم (كأنا) وفروعها [3] أو ضمائر الخطاب (كأنت) وفروعها [4] . أو ضمائر الإشارة (كهذا) وفروعها [5] .

والغيبة - وهو معنى صرفي أيضاً - يعبر عنه بضمائر الشخص كـ (هو) وفروعه [6] ، أو ضمائر الموصولية كما في (الذي) وفروعه [7] .

٦) التعليق :

تشترك الضمائر مع الأسماء في أنها تقع موقع المسند إليه فتؤدي وظيفتها في التعليق . إذ تعبر مثلها عن علاقات التعدية والظرفية (كبعض ضمائر الإشارة نحو - هنا -) أو كأن تنصب نصب المفعول به وهي كناية عن الظرف نحو : الذي سرته يوم الجمعة . والمعية والاخراج والنسبة ، والتبعية (باستثناء ضمير المخاطب والمتكلم . إذ لا يبدل منهما باعتبارهما ليسا موضع إبهام ، كما ذكرنا ، ولا يصلحان إلا لهما) [8] .

وتختلف عن الأسماء والصفات في هذا المنحى في أنها لا تقع حالاً [9] . ولا يقع الفصل بين المبهم منها (كضمائر الاشارة) وصفته بحال [10]. على أن أهم ما تتميز به الضمائر من حيث التعليق هو أنها تشكل دوراً أساسياً في علاقة الربط . أو في ائتلاف الكلام وبناء بعضه على بعض وأخذ بعضه بحجز بعض . وذلك كالربط بين المبتدأ والخبر - إذا كان الخبر يحتمل الضمير كالفعل أو ما كان بمنزلته ومتضمناً معناه

---

١) المصدر السابق ١/ ٧٨ ، ٧٩ .

٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٧٩ ، ٨٥٧ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ .

٣) المصدر السابق ١/ ١٠٩٣ .

٤) المصدر السابق / ٦٩٦ - ٧٠٢ والجمل/ ٣١ .

٥) المصدر السابق / ٨٦١ . والجمل/ ٣١ .

٦) المصدر السابق / ٨٥٨ .

٧) المصدر السابق / ٢٥٧ وما بعدها والجمل / ٣١ .

٨) المصدر السابق : ١٧ ، ٥٣٧ ، ٥٧٥ ، ٥٩١ ، ٦٠٥ ، ٦٣٣ ، ٧٥٩ ، ٨٠٩

٩) المصدر السابق / ٦٢٢ - ٦٢٣ .

١٠) المصدر السابق / ٨٦٢ .

كالصفات[1] - وبين الصفة والموصوف[2] ، وجملة الصلة والموصول[3] . والحال وصاحبها[4] .

- ٥ -

وهناك - أيضاً - الخوالف - التي تشكل مبنىً تقسيمياً جديداً . ونعني بهذا المبنى ما سماه النحاة ومنهم عبدالقادر بأفعال المدح والذم . وصيغة التعجب وأسماء الأفعال وأسماء الأصوات[5] . وهذه الخوالف تشترك - مبنى ومعنى - في سمات تميزها عن غيرها من بنية التشكيل الصرفي الأخرى . أهمها :

١) من حيث الصيغة والجدول :

للخوالف صيغ خاصة تنفرد بها في بناء التشكيل الصرفي للغة . وهي على الرغم مما بينها من تفاوت تشترك جميعاً في أنها تمتنع من الدخول في جدول تصريفي . فلا يأتي منها المضارع ولا صفة الفاعل ولا الأمر أو النهي . فلا يقال ينعم ويبئس ، ولا ناعم ولا بائس ولا أنعم ولا أبأس . ولا تنعم ولا تبأس ولا ما يحسن زيداً كما يقال ما أحسن زيداً[6] . كما تمتنع من الدخول في جدول إسنادي . فتأتي على صورة واحدة دائماً . يقال : يا رجلان أكرمْ بزيد . ويا رجال أكرمْ بزيد . ويا هند أن أكرمْ بزيد . ويا نسوة أكرمْ بزيد . فاللفظ واحد كيف تصرف أمر المخاطب[7] . وكذا صه ومه ورويد يكون للواحد والمؤنث والمذكر على صورة واحدة[8] .

٢) من حيث الالصاق :

تقبل الخوالف طائفة من اللواصق أهمها : قبول نعم وبئس تاء التأنيث الساكنة نحو نعمت وبئست[9] . وقبول صيغة التعجب (أفعل بـ) ضمائر الجر المتصلة نحو أفعل

---

(١) المصدر السابق / ٢٠٢ وما بعدها .
(٢) المصدر السابق / ٢٠٥ ، ٢٠٦ وما بعدها ، ٤٩٢ .
(٣) المصدر السابق / ٢٥٨ ، ٤٩٢ .
(٤) المصدر السابق / ٦٢٠ - ٦٢١ .
(٥) المصدر السابق : ١/ ٤٨ ، ٣٠٦ - ٣١٧ ، ٥١٧ - ٥٢٣ .
(٦) المصدر السابق ١/ ٢٩٩ .
(٧) المصدر السابق / ٣٢٠ ، ٩٨٠ .
(٨) المصدر السابق ١/ ٥١٧ .
(٩) عبد القاهر الجرجاني : الجمل/ ٥ .

به[1] . و (ما أفعل) ضمائر النصب المتصلة نحو : (ما أفعله) [2] .

وتشارك الضمائر في قبولها حرف الخطاب نحو : رويدك والنجاك[3] . ونون الوقاية نحو (قدنى) و (قطنى) بمعنى حسبي [4] .

٣) من حيث التضام :

تفتقر خالفة المدح والذم إلى أنها تتضام مع فاعل يستغرق الجنس . وهذا الفاعل إما أن يكون ظاهراً باللام أو مضافاً إلى المعرف به كقولك : نعم الرجل زيد . ونعم غلام الرجل زيد[5] . وإما مضمراً مميزاً بنكرة نحو : نعم رجلاً زيد[6] كما أن المخصوص بالمدح أو الدم معها ينبغي أن يكون مجانساً لفاعل نعم أو بئس فلا تقول : نعم الرجل فرس زيد . لأن الفرس ليس من جنس الرجال[7] .

ومن تضام هذه الخوالف أن خالفة التعجب تفتقر إلى الاداة (ما) في صيغة (ما أفعل) [8] وإلى الباء في صيغة (أفعل بـ)[9] وأن لكل من الأداتين مع هذه الصيغة رتبتها المحفوظة فلا تتقدم الخالقة على الضميمة أو الأداة في صيغة (ما أفعل) كما لا تتقدم الضميمة (الباء) على الخالفة في صيغة (أفعل بـ)[10]

وتشارك خالفة الإخالة الأفعال في تضامها مع مفعولها لكنها تختلف عنها في أنه لا يجوز تقديم مفعولها عليها فلا تقول : زيداً عليك وعمراً دونك . وذلك لأنها فرع على الأفعال فلا تتصرف تصريفها[11].

٤) من حيث المعنى :

تتميز هذه الخوالف في أنها تفيد التعبير عن موقف ذاتي أو الإفصاح عن اتجاه

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣٢٠ وما بعدها والجمل/ ٣٨ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣٢٠ وما بعدها والجمل/ ٣٨ .
(٣) المصدر السابق المقتصد ١/ ٥١٩ ، ٧٠٢ .
(٤) عبد القاهر الجرجاني : الجمل/ ٣٩ .
(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣٠٧ وما بعدها والجمل/ ١٤ .
(٦) المصدر السابق ١/ ٣٠٨ وما بعدها والجمل/ ١٤ .
(٧) المصدر السابق / ٣١٣ وما بعدها .
(٨) المصدر السابق / ٣١٨ - ٣١٩ .
(٩) المصدر السابق / ٣١٠ .
(١٠) المصدر السابق / ٣١٧ - ٣٢١ .
(١١) المصدر السابق / ٥٢٥ .

انفعالي . وتعبير عبدالقاهر أنها من مواضيع الإبهام والبعد من الوضوح والبيان ، وذهابه إلى أنها تفيد النهاية - أو المبالغة - في الصفة أو الشيء . وإلحاحه على أهميتها في خلق تركيب أو أسلوب انشائي خاص ، يتجه إلى هذا المنحى الافصاحي أو الموقف الانفعالي الذي نقول به[1] .

٥) من حيث الزمن :

يستدل من كلام عبدالقاهر أن الزمن ينسب إلى هذه الخوالف كالأفعال فالأصل في نعم وبئس . نِعم وبِئس على المضي[2] وشتان بمعنى افترق، وهيهات بمعنى بعد[3]. ولفظ التعجب (ما أفعله) لا يتغير عن صيغة الماضي[4] . والأصل في : أكرم بزيد : أي صار زيد ذا كرم . ثم أنه نقل إلى صيغة الأمر وأدخل الباء مزيدة ليختص بالتعجب[5] . إلا أن أهم ما يعنينا أن ننبه اليه هنا هو أن هذه الخوالف تختلف عن الأفعال في أن لها صوراً ثابتة لا تتغير أبداً[6] أي أنها لا تتصرف تصرفها ولا ترتبط بمعنى زمني خاص[7] .

٦) التعليق :

تتفق الخوالف مع الأفعال في أنها تقع موقع المسند دون المسند إليه . فترفع الاسم الظاهر وضميره[8] . وتنصب مفعولاً به بواسطة همزة التعدية كما في صيغة (ما أفعله)[9] وتقع جملتها في محل رفع خبر مبتدأ نحو : نعم الرجل عبدالله[10] ولكنها تختلف عنها في أنها لا تتعدى إلى مصادرها باعتبارها ذات صيغ ثابتة[11] . ولا توصف بالتعدي إلى مفعولين أو ثلاثة مفاعيل[12] كما أنها لا تعمل في المفعول له[13]. ولا تقع صلة لضمائر الموصول .

---

١) المصدر السابق ٨ ، ٣٠٧ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٥٢٣ ، ٩٥٨ .
٢) عبد القاهر الجرجاني : الجمل/ ١٤ .
٣) المقتصد ١/ ٥٢٣ والجمل/ ٢٩ .
٤) عبد القاهر الجرجاني : الجمل/ ١٤ .
٥) المقتصد ١/ ٣٢٠ - ٣٢١ .
٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٩٩ ، ٣٢٠ ، ٥١٧ .
٧) المقتصد / ٤٩ ، ٢٩٩ ، ٥١٧ ، ٥٢٥ .
٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣٠٧ ، ٣٢٠ ، ٥٢٣ والجمل/ ١٤ ، ٢٩
٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣١٨ ، ٣٢٨ والجمل/ ٢٩
١٠) المصدر السابق / ٣١٠ ، ٣١٩ .
١١) المصدر السابق / ٥٢٧ وما بعدها . والجمل/ ١٦ .
١٢) المصدر السابق / ٥٥٢ وما بعدها . والجمل/ ١٦ .
١٣) المصدر السابق / ٦٠٩ وما بعدها والجمل/ ١٦ .

فلا تقول : جاءني الذي ما أكرمه وأكرم به . لأجل أن الصلة يؤتى بها للإيضاح والتبين والخوالف مبهمة عارية من البيان[1] .

- ٦ -

· الظرف عنصر أساسي ـ أيضاً ـ من عناصر التشكيل الصرفي. ونعني بذلك ظرف الزمان (إذْ ، إذا ، متى ، لما ، أيّان ،) وظرف المكان (أين ، أنى ، حيث)[2] . بيد أن النحاة ومنهم عبدالقاهر الجرجاني توسعوا في فهم الظروف كثيراً فعاملوا بعض الأبنية الأخرى معاملة الظروف فأدّت هذه الأبنية داخل سياقها أو تشكيلها اللغوي وظائف الظروف واستوعبت من وجهة التركيب كل خصائصها وميزاتها[3] . ولا يعنينا في هذا المقام أن نفصل في ذلك كله . وإنما يعنينا أن نلاحظ الأساس الواحد الذي تقوم عليه ، والملامح الخاصة التي تميزها عن غيرها من عناصر التشكيل الصرفي الأخرى .

١) من حيث الصورة الاعرابية :

الظروف كلها من المبنيات . وقد علل عبدالقاهر لذلك بأنها :

أ ـ اما أن تكون مصوغة على معنى أداة الاستفهام (الهمزة) نحو : متى وأين (فأين) سؤال عن الأمكنة . ونظيره (متى) في الأزمنة . ولما تضمن كل واحد منهما معنى أداة الاستفهام بنى كما تكون أداة الاستفهام مبنية[4] .

ب ـ واما أن تكون مصوغة على معنى الاداة (في) . ويلزمها مع ذلك الإضافة إلى الجمل فتمتنع ـ كضمائر الموصولة ـ من الاستقلال بنفسها وتخرج بذلك عن حكم الاسماء . ودخولها في شبه الأدوات التي من شأنها ألا تتصور معانيها إلا بعد أن تنضم إلى غيرها . وذلك نحو (إذ ، إذا ، لما ، حيث)[5]

٢) من حيث الصيغة :

تتفق الظروف مع الأدوات والضمائر في أنها جوامد لا تنتمي إلى أصل اشتقاقي . ومن ثم فإنه لا يكون فيها ما يشيع في الأسماء من التصريف والاتساع . ولا تدخل في علاقات جدولية كالإسناد والإلصاق والتصريف[6] .

---

(١) المصدر السابق / ٢٦٠ ، ١٠٩١ .

(٢) المصدر السابق / ٦٨ ، ٦٩ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٦ - ١٩٦ .

(٣) المصدر السابق / ٨٤ - ٩١ ، ٥٧٦ - ٥٨٠ ، ٨١٩ - ٨٢٠ .

(٤) المصدر السابق/ ٦٨ ، ٧١ ، ٩٠ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ٥٨٢ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٦٨ ، ٧٢ ، ١٠٣٤ .

(٦) المصدر السابق ١/ ٧٣ .

٣) من حيث التضام :

الظروف ذات افتقار متأصل إلى الإضافة . ولكنها تختلف فيما بينها . (فإذ ، وإذا ، ولما ، وحيث .) لا تتضام إلا مع الجمل [١] . على عكس متى وأيان ، وأين ، وأنى. التي تتضام مع المفرد والجملة[٢]. ومن تضام هذه الظروف ـ أيضاً ـ أن بعضها يختص بتضامه مع الأداة (ما) نحو : متى ، وأين ، وحيث ، وإذ [٣] وإذا [٤] . بيد أن (إذ) و(حيث) تتميزان في أن المجازاة تلزمها إذا تضامتا مع (ما) فتكفهما عن الإضافة ليكون فعل الشرط واقعاً في حكم الابتداء وصدر الكلام [٥] . ومن ذلك ـ أيضاً ـ أن بعض هذه الظروف تأتي مع ضمائم من الأدوات نحو (مذمتى) و(في حيث) و(من أين) [٦] .

٤) من حيث المعنى :

قلنا إن الظروف مصوغة على معنى الأداة . وأنها لا تتصرف إلى صيغ غير صيغها ومعنى هذا أنّ الظروف تتميز بأنها لا تدل على معنى معجمي وإنما تؤدي معنى وظيفياً هو تضمنها معنى الحرفية أو الأداة [٧] ، ويعنينا هنا أن نشير إلى الفرق فيما بينها . (فإذ ولما) للماضي [٨] ، (إذا) للمستقبل . وتتميز بأنها موضوعة على ما يناسب التخصيص ويبعد من الابهام [٩] . (ومتي وأين) للاستفهام . إلا أن (متى) لاستغراق الأزمنة وتعيينها فلا يأتي في جوابها إلا الزمان المخصوص [١٠] و(أين) لاستغراق الأمكنة [١١] . و(حيث) بمنزلة (أين) غير أنه عار من الاستفهام و(أين) متضمن له [١٢].

---

(١) المصدر السابق / ٦٨ ، ٧١ ، ٧٢ .

(٢) المصدر السابق / ٧١ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ١٦٨ ، ١٠٥٦ ، وما بعدها .

(٣) المصدر السابق / ١٠٥٦ ـ ١٠٥٩ والجمل/ ٣٠ .

(٤) المصدر السابق / ١٠٦١ .

(٥) المصدر السابق / ١٠٥٧ ـ ١٠٥٩ . والجمل/ ٣٠ .

(٦) المصدر السابق / ٢٢ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٧ ، ١٦٨ .

(٧) المصدر السابق / ٦٨ ، ٧٢ ، ٩٠ ، ١٦٨ ، ٥٧٧ ، ١٠٣٤ .

(٨) المصدر السابق / ١٠٦٠ ، ١٠٦٢ ، ١٠٣٤ .

(٩) المصدر السابق / ١٠٦١ ـ ١٠٦٢ .

(١٠) المصدر السابق / ٦٨ ، ٧١ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ٥٨٢ .

(١١) المصدر السابق / ٧١ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٠٥٦ .

(١٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٩٠ ، ١٠٥٦ .

٥) من حيث الزمن :

ترتبط ظروف الزمان (إذ ، إذا ، متى ، لما ، أيّان) بمعنى زمني خاص يميزها من ارتباط الأفعال والصفات وبعض الأسماء بالزمن . فالظروف ـ كما ذكر عبد القاهر ـ تدل على الزمان من جهة الظرفية والوضع [١] . بمعنى أنّ الزمن يستفاد منها بالمطابقة . وأنّ زمان الظرف هو معنى للظرف . وبعبارة أخرى أن دلالة الظرف على الزمن إنما هي وظيفة الظرف مفرداً خارج السياق . وبهذا تختلف عن الأفعال التي تدل على الزمن دلالة تضمنية من شكل الصيغة [٢] . أو يفهم معها من علاقات السياق[٣] . كما تختلف عن الصفات التي لا تتصل بمعنى الزمن إلا من خلال علاقات السياق وقرائنه [٤] .
أما الأسماء فقد ذكرنا أن أهم ما يميزها هو تعريها من الدلالة على الزمان [٥] ، أو أن الزمن ليس جزءاً من معناها أو دلالتها ما عدا بعض المصادر عندما تدخل في علاقات سياقية كالاسناد والتعدية والظرفية [٦] . أو بعض الأسماء التي تنقل إلى معنى الظروف من قبيل تعدد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد كبعض الأسماء المبهمة وأسماء الأزمنة المعنية وغيرها مما يعامل معاملة الظروف [٧] .

ثمة ملاحظة أساسية هنا هي أن الزمن النحوي أو السياق الذي يستفاد من الفعل يتفق مع زمان الظرف في أن المعنى في كل منهما معنى وظيفي لا معجمي . بيد أن زمان الظرف يدل على زمان اقتران حدثي فعلين لا فعل واحد . وأن الفرق بينهما هو إفادة الاقتران وعدمها [٨] . وهذه الخاصة هي التي تسوغ تضام هذه الظرف مع الجمل [٩] وتجعل المجازاة بها حقيقة واقعة [١٠] .

---

(١) المصدر السابق ١/ ٨٩ .
(٢) المصدر السابق / ١٩ ، ٢٠ ، ٤٩ ، ٨٩ .
(٣) المصدر السابق / ٢١ ، ٤٦٠ .
(٤) المصدر السابق ٤٥١ وما بعدها .
(٥) المصدر السابق / ١٢ ، ٨٩ .
(٦) المصدر السابق / ٥٠٠ ، وما بعدها ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، والجمل / ٢٨ .
(٧) المصدر السابق / ٨٤ ـ ٩١ ، ٥٧٦ ـ ٥٨٠ ، ٨١٩ وما بعدها .
(٨) المصدر السابق / ٨٩ ، ١٠٦٢ .
(٩) المصدر السابق / ٧١ ، ٧٢ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٧ ـ ١٦٨ .
(١٠) المصدر السابق / ١٠٥٦ وما بعدها والجمل / ٣٠ .

٦) التعليق :

تتفق الظروف مع الأسماء في أنها تدخل مثلها في بعض العلاقات السياقية ، كعلاقة النسبة ، وذلك عندما تتضام مع ما يصاحبها من المجرورات . فإذا قلت : جئتك بعد إذ خرج زيد . كان (إذ) في موضع جر بالإضافة . وقولك : من أين زيد ؟ بمنزلة أن تقول : من أي موضع زيد ؟ [١] . و(إذا) من قول الشاعر (من الطويل) .

وبعد غد يالهف نفسي على غد إذا راح أصحاب ولست برائح

استعمل مجروراً . فهو بدل من (غد) ومجرور بمن لأن المبدل يعمل فيه ما يعمل في المبدل منه [٢] . ولعل هذا هو الذي جعل النحاة يعدونها أسماء [٣] . ولكن الذي يفرق بينها وبين الأسماء هنا هو أن الإخبار عنها ممتنع [٤] . فلا تقوم بدور المسند إليه وإنما تؤدي دور المسند أو هي تدل عليه أو يفهم معناه منها وذلك حين تجعل خبراً عن المبتدأ . فإذا قلت - مثلاً - : القتال إذا خرج زيد . كان الظرف خبراً عن القتال وكان المعنى في التقدير ، القتال يقع في ذلك الوقت [٥] .

على أن أهم ما يباعد بينها وبين الأسماء هنا هو أن الظروف تعبر داخل سياقها عن معاني الجهة فتقع موقع المفعول فيه . أو تعبر عن هذه العلاقة عندما تكون منصوبة على الظرفية ومن أجل ذلك يقال للظرف بأنه متعلق بالفعل [٦] . لأنه يقوم بتخصيص الزمن النحوي بواسطة الدلالة على الاقتران الزماني بين حدثين ، أو يفيد تقييد إسناد الفعل بجهة معينة من جهات فهمه [٧] .

- ٧ -

ومن عناصر التشكيل الصرفي الهامة - أيضاً - (الأداة) . وقد عبر عبد القاهر عن هذا (المبنى بأنه مادل على معنى غير متصرف [٨] . ولم يكن له إعراب بوجه ، ولم

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٧٣ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٧ - ١٦٩ ، ١٨٧ . ١٨٩ .
(٢) المصدر السابق / ١٨٦ .
(٣) المصدر السابق / ٢٢ ، ٨٩ ، ٩٠ .
(٤) المصدر السابق / ٤٠ .
(٥) المصدر السابق / ١٦٨ - ١٦٩ - ١٨٧ - ١٨٩ ، ٢٢٢ ، ٤٨٢ .
(٦) المصدر السابق / ١٨٢ ، ١٨٣ ، ٢١٩ .
(٧) المصدر السابق / ٢١ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٩ ، ٥٨٣ ، ١٠٦٣ .
(٨) معنى التصرف : أن يكون فاعلاً ومفعولاً ومضافاً اليه انظر (المصدر السابق / ٢٢) .

يتضمن الزمان [١] ولا يدخل في المستويات اللغوية القابلة للتحليل أو الإسناد [٢] وإنما يفيد بصيغته معناه الذي وضع له من خلال السياق [٣] . كأدوات الاستفهام والعطف والشرط والنداء . . الخ [٤] . فـ (هل) ـ مثلاً ـ تدل على الاستفهام [٥] و(ما) للنفي [٦] . و(إنّ) للتأكيد [٧] . و(ليت) للتمني و(لعلّ) للترجي و(كأنّ) للتشبيه [٨] فالأدوات تلخص معاني الجمل . ومعناها هو معنى الجملة كاملة استفهاماً أو نفياً أو تأكيداً أو ترجياً أو تشبيهاً . كما أنها تقوم بوظيفة الربط بين الأبواب المفردة داخل الجملة ، كأدوات الجر والعطف ، أو تؤدي معنى صرفياً عاماً كأل التعريف .

وقد تنقل الأسماء والأفعال والضمائر والظروف إلى الأدوات وذلك من قبيل تعدد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد . فتؤدي وظيفتها في التعليق أو الربط .

ـ فالأسماء المبهمة نحو (كم وكيف) تستعمل في تعليق جمل الاستفهام والشرط فتكون متضمنة معنى أداة الاستفهام (الهمزة) أو معنى أداة الشرط (إنْ) [٩]

ـ والأفعال الناقصة نحو (كان) وأخواتها و(كاد) وأخواتها تجري مجرى الأدوات [١٠] . فتسلب الدلالة على الحدث وتفيد مع دلالتها على الزمان معنى آخر من معاني الجهة : كالانتقال والتحول والنفي والاستمرار والمقاربة والشروع [١١] .

ـ والضمائر (من ، ما ، أي) تنقل الى معاني الشرط فتنوب مناب (إنْ) لضرب من الاختصار والتقريب [١٢] . أو تنقل إلى معاني الاستفهام فتتضمن معنى أداة الاستفهام

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٢ .
(٢) المصدر السابق / ٤ ، ٧ ، ١٤ ، ١٩ ، ٢٢ .
(٣) المصدر السابق / ٣١ ، ٤٥ .
(٤) عبد القاهر الجرجاني : الجمل / ١٨ ـ ٢٧ .
(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٢ والجمل/ ٢٥ .
(٦) المصدر السابق / ٢٦ ، ٣٧٥ ، ٣٩٣ .
(٧) المصدر السابق / ٣٩٣ .
(٨) المصدر السابق / ٣٩٧ ، ٣٩٨ .
(٩) المصدر السابق / ٦٤ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٩٠ ، ١٦٦ ، ١٦٧ . والجمل/ ١٠
(١٠) عبد القاهر الجرجاني : الجمل/ ١٣ .
(١١) المصدر السابق / ٣٠٠ ـ ٣٠٥ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٤٣١ . والجمل/ ١٣ ، ١٤ .
(١٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٦٦ ـ ٦٨ ، ٨٨ ، ٢٦٤ .

(الهمزة) [١] . ومن ذلك أن تنقل (ما) إلى معنى التعجب [٢] والمصدرية [٣] والنفي [٤] .

- والظروف (متى ، أين ، أنى ، أي ، حيثما ، إذ ما) تنقل إلى معنى المجازاة فتتضمن معنى «إن» لضرب من الاختصار والإيجاز [٥] .

أو تستعمل في تعليق جملة الاستفهام فتحمل معنى أداة الاستفهام (الهمزة) كما في (متى) و(أين) . لأن الاستفهام لا يُخرج (متى) من أن يكون زماناً كما لا يُخرج (أين) من أن يكون مكاناً [٦] .

وتتميز الأدوات بسمات يتصل بعضها بالمبنى وبعضها الآخر بالمعنى . ومن الممكن أن نلخصها على النحو التالي :

١) من حيث الصورة الاعرابية :

تتفق الأدوات مع الضمائر والظروف في أنها جميعاً من المبنيات . ولكنها تختلف عنها في أن البناء هو الواجب والقياس فيها . ومن أجل ذلك لا يعلل لبنائها [٧] . ولا يكون فيها شيء من التصرف [٨] أو الإعراب التقديري [٩] .

والأصل في بناء الأدوات السكون إلا أنها تبنى على الحركة لعلتين : إحداها الابتداء بالساكن كما في واو العطف وفائه وسائر الأدوات الكائنة على حرف واحد . وثانيها : التقاء الساكنين كما في إنّ وسوف وثم وليت وما شابهها [١٠] .

٢) من حيث الصيغة :

الأدوات جامدة لا تصرف لها . فلا تتغير صورها ولا تشتق من أصول أخرى .

---

(١) المصدر السابق / ٦٤ ، ٦٧ ، ٨٨ ، ٢٦٤ .
(٢) المصدر السابق / ٣١٧ وما بعدها .
(٣) المصدر السابق / ٣٤٥ ، ٣٥٢ .
(٤) المصدر السابق / ٣٧٥ وما بعدها .
(٥) المصدر السابق / ١٠٥٦ وما بعدها . والجمل/ ٣٠ .
(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٦٨ - ٧١ ، ٩٠ ، ١٦٨ ، ١٦٩ .
(٧) المصدر السابق / ٧٠ .
(٨) المصدر السابق / ٢٢ .
(٩) المصدر السابق / ٢٢ ، ٣٦ ، ٤٥ .
(١٠) المصدر السابق / ٧٠ وما بعدها .

ولا تلحقها الإضافات التصريفية . ومن ثم فإنها لا تدخل في علاقات جدولية مع غيرها[2] أما (النواسخ) وإنْ كانت تدخل في الجدول الإلصاقي فتقبل تاء التأنيث وحروف المضارعة والسين وغيرها [٢] ، أو تقبل الدخول في الجدول الإسنادي فتلحقها ضمائر الرفع المتصلة [٤] ، فإنها لا تقبل الدخول في الجدول التصريفي وذلك : إما لأنها ناقصة التصرف كما في (صار وأمسى ، وأصبح وظل وبات وأضحى وما زال وما انفك وكاد وأوشك) [٣] وإما لأنها لا تتصرف أبداً كما في (مادام ، وليس ، وراح ، وكرب ، وأخذ ، وعسى ، واخلولق) [٥] .

٣) من حيث التضام :

تفتقر الأدوات إلى التضام مع بنائها أو تركيبها . لأنها لا تستقل بأنفسها وتقتضي دائماً . شيئاً ينضم إليها . وبعبارة أوضح : إنه لا معنى لها خارج التركيب أو السياق . فأدوات الجمل تفتقر إلى ذكر الجملة بعدها [٧] . وأدوات العطف لا تفيد إلا مع المعطوف ولا الجر إلا مع المجرور ولا الاستثناء إلا مع المستثنى ولا القسم إلا مع المقسم به ولا واو والمعية إلا مع المفعول معه . ولا تظهر مزاياها وخصائصها من غير أن ينظر إلى مكانها في التركيب وإلى موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض [٧] .

ومن تضام هذه الأدوات الذي يميزها عن الضمائر والظروف أنها أشد تأصلاً في حقل الرتبة منها . فأدوات الجمل - مثلاً - لها الصدارة في تركيبها [٨]. ومرتبة حروف الجر ، دائماً ، التقدم على المجرور [٩]. وحروف العطف على المعطوف [١٠]. وحرف

(١) المصدر السابق / ١٤ ، ١٥ ، ٣٢ ، ٣٦٨ ، ٣٨٤ ، ٣٩٢ ، ٥٦٤ .

(٢) المصدر السابق / ٣٥٤ ، ٣٥٦ ، ٣٧٣ ، ٤٠٦ .

(٣) المصدر السابق / ٣٠٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦ ، ٣٦١ ، ٣٦٦ ، ٣٨٤ ، ٤٠٦ .

(٤) المصدر السابق / ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ .

(٥) المصدر السابق / ٣٥٤ ، ٢٩٩ .

(٦) عبد القادر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٦ ، ٣١ ، ٦٤ .

(٧) المصدر السابق / ٢٦ ، ٦٠٣ ، ٧٦٠ ، ٨٠١ ، ٨٧٤ .

(٨) المصدر السابق/ ٢٦ ، ٣١ ، ٣٨ ، ٢٦٧ ، ٣٥٣ ، ٣٩٢ ، ١٠٦٤

(٩) المصدر السابق/ ٢٤ ، ١٦٦ ، ٧٦٠ وما بعدها .

(١٠) المصدر السابق/ ٢٤ ، ٨٧٤. والجمل/ ٣٢ ، ٣٣.

القسم على المقسم به [٤]. وواو المعية على المفعول معه [٢] وواو الحال على جملة الحال [٦].

٤) من حيث المعنى :

لا تسمي الأدوات شيئاً معيناً . ولا تدل على معنى معجمي وإنما تساق للدلالة على معنى وظيفي تركيبي يقوم ببيان ذاتية الجمل ونوعها ، ويؤدي وظيفة الربط ، أو التعليق ، بين أجزاء التركيب وعناصر البناء أو الكلام [٧].

٥) من حيث التعليق :

التعليق بالأداة ، أو الربط ، من أهم الوظائف التي تؤديها الأداة داخل بنائها أو تشكيلها اللغوي . والأداة تعبر عن هذا المنحى الوظيفي عندما تدخل في علاقات سياقية فيكون لها :

- توسط بين الفعل والاسم كأدوات الجر التي توصل بعض الأفعال إلى الأسماء أو تعديها إلا مالا تتعدى إليه بأنفسها من الأسماء [٥].

ومن ذلك (واو) المعية و (الا) في الاستثناء . إلاّ أن الفرق بينهما وبين أدوات الجر أنهما لا تعملان بنفسيهما شيئاً لكنهما تعينان الفعل على عمله النصب . أو أن النصب مشترك بينهما وبين الفعل . فاذا قلت - مثلاً -: ما صنعت وزيداً ، فان (زيداً) ينتصب بالفعل الذي هو (صنعت) بواسطة الواو : وإذا قلت : خرج القوم إلا زيداً . كان النصب في زيد مشتركاً بين الاداة (إلا) وبين الفعل خرج [٦].

- والضرب الثاني من تعلق الأداة بما يتعلق به العطف . لأن «أدوات العطف» لا تعمل بأنفسها وإنما تنوب عن العوامل لضرب من الاختصار وتجنب التكرار ، فإذا قلت : رأيت زيداً وعمراً ، قام الواو مقام العامل فأغنى عن تكريره . فالعمل للفعل في الحقيقة وهذه تعمل على سبيل الاتباع والنيابة [٧].

- والضرب الثالث تعلق بمجموع الجملة كتعلق أداة النفي ، والاستفهام ، والشرط والتأكيد والاستقبال . . بما تدخل عليه .

---

(١) المصدر السابق/ ٨٠١ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق/ ٦٠٣ ، ٦٠٤.

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ١٦٥ - ١٦٦

(٤) المقتصد ١/ ٢٦ ، ٣١ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٣٩١ ، ٣٩٨ ، ١٠٣٣ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣.

(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢١٩ ، ٥٣٨ وما بعدها ودلائل الاعجاز/ ٤ والجمل/ ٢٥ ، ٢٦ .

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٣٤. والجمل/ ٢٠

(٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٦ ، ٨٧٤. والجمل/ ٢٧.

وهذه الأدوات لا تأثير لها في أصل ائتلاف الكلامْ . وذلك أن من شأن هذه المعاني (النفي ، الاستفهام ، التمني . . .) ان تتناول مجموع الجملة ، فإذا قلت : هل خرج زيد ؟ لم تكن قد استفهمت عن الخروج مطلقاً ولكن عنه واقعاً من زيد . وإذا قلت : زيد منطلق كان كلاماً تاماً كما أنك إذا قلت : ما زيد منطلق كان ذلك ، وإنما يفيد (ما) معناه الذي وضع له من النفي وكذا الباب [1] .

ومن ذلك (الفاء) و (إذا) الواقعتان في جواب الشرط لأن كلاً منهما مع تضمنها معنى التعقيب والاتباع لا تجيء إلاّ لتربط جملة جواب الشرط أو لتدل على تعلق هذه بتلك [2] . وكذا (واو) الحال و (اللام) الواقعة في جواب القسم أو في جواب لو ولولا . لأنّ كلاً منها مجتلبة لضم جملة إلى جملة ، أو معنى إلى معنى ولا مزية لها إلا فيما تفيده من تعليق الكلم بعضها ببعض . وبناء بعضها على بعض [3] .

وللتشكيل الصرفي أصول توجه إليه في كلام النحاة واللغويين ، وكلام النقاد والبلاغيين من ذلك :

ـ مسألة (الصورة الإعرابية) التي أخذت أهمية واضحة . إذ تحدث هؤلاء عن دور (الإعراب) في توضيح المعاني وأثره في إدراك الفروق الدقيقة التي تصاحب التركيب ، وقالوا إنه يدخل في دائرة الكلام «ليفصل بين المعاني المشكلة ويدل به على الفاعل والمفعول والمضاف إليه وسائر ذلك من المعاني التي تعتور الأسماء [4]». كذلك لاحظوا أن التركيب (الشعري) يختلف عن التركيب المناظرله في العبارة النثرية»وأنه يأخذ صورة أومعنى أغنى وأنضر . وتنبهوا إلى أن هناك تنافياً بين «الإعراب» أو المعنى الذي يهتم به النحوي ولغة الشعر أو تشكله الموسيقي . يقول ابن جني : إن «البيت إذا تجاذبه أمران : زيغ الإعراب وقبح الزحاف . فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الاعراب . . فان كان ترك زيغ الأعراب يكسر البيت كسراً ـ لا يزاحفه زحافاً ـ فإنه لا بد من ضعف زيغ الإعراب واحتمال ضرورته» [5] . ولكن جماليات التركيب

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٠، ٢٦، ٣١، ٣٩٨، ٤٩٣ . والجمل/ ٢٧، ٣٣.

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٥٤، ١٠٤٠ـ ١٠٤٣. والجمل ٢٤ . ودلائل الاعجاز/ ١٦٥ ـ ١٦٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٣، ٢٤، ١٥٩، ٨٠٤. ودلائل الاعجاز/ ١٦٥ ـ ١٦٦ .

(٤) الزجاجي : الايضاح في علل النحو : تحقيق مازن المبارك دار العروبة ، القاهرة ١٩٥٩ ص/ ٧٧ . وانظر : ابن فارس : الصاحبي/ ١٦١ ، ١٦٢ . والسيوطي : المزهر : شرح وتحقيق محمد أحمد جاد المولى ، ومحمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي . مطبعة عيسى البابي الحلبي . الطبعة الاولى (دون تاريخ) : الجزء الأول ص/ ٣٢٧ ، ٣٢٨ . ٥) ابن جني : الخصائص ١/ ٣٣٣

الشعري ودلالات تشكله الإيقاعي أو الموسيقي الخاص مبهمة على الإجمال . ذلك لأن هؤلاء القدماء كانوا يتوسعون في معنى الأخطاء (الإعرابية) التي يقع فيها الشعراء من جهة ، ويجعلون اختلاف حركات الإعراب عما يجب أن تكون عليه ، أوكل ظاهرة غريبة أو خاصة في الشعر ضرباً من الضرورة التي يلجأ إليها الشاعر مضطراً مثال ذلك تسكين الفعل [1] في قول امرىء القيس : (من السريع)

فاليوم أشرب غير مستحقب إثماً من الله ولا واغل

وتسكين ياء المنقوص عند النصب [2] في قول الشاعر : (من الطويل)

فتى لو يباري الشمس ألقت قناعها أو القمر الساريْ لألقى المقالدا

وجواز الجزم في جواب إذا [3] في قول الشاعر : (من الطويل)

إذا قصرت أسيافُنا كان وصلها خطانا إلى أعدائنا فنضاربِ

هذا إلى جانب تنوين الاسم المفرد في النداء [4]، وإجراء المعتل من الأفعال مجرى السالم [5]. وتسكين الياء في موضع النصب كما في قول بشر بن أبي خازم (من الكامل) :

كفى بالنأي من أسماء كافي وليس لسقمه إن طال شافي

والوجه كافياً [6]، أوكأن يجعل في الفعل علامة من التثنية والجمع [7] أو تحذف الياء من لام الفعل اجتزاء بالكسرة [8]، وبنيان التثنية على ألف في الرفع والنصب والجر [9]. والخفض

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه . تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، عيسى الحلبي ، القاهرة دون تاريخ ص/ ٥

(٢) المبرد : الكامل تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم والسيد شحاته ، دار نهضة مصر القاهرة دون تاريخ ٣/ ١٥.

(٣) مكي بن طالب : مشكل اعراب القرآن : تحقيق حاتم صالح الضامن وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٥ ١/ ٣٤١ .

(٤) القزاز القيرواني : ضرائر الشعر أو كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة : تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد مصطفى هداره ، منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٧٣ ص/ ٨٤ .

(٥) المرجع السابق/ ٨٤

(٦) المرجع السابق/ ١٣٩

(٧) المرجع السابق/ ١٣١ وما بعدها

(٨) المرجع السابق/ ٢١٨ وما بعدها

(٩) المرجع السابق/ ٢٣٧

على الجوار[1] وسكون الميم في (لم) في الاستفهام[2] وحذف النون التي تأتي مع نون الرفع في الفعل[3]، وحذف التنوين من نحو قول ذي الرمة (من الطويل) :

وقفنا فقلنا إيهِ عن أم سالم ... وما بال تكليم الديار البلاقع[4]

واعتبار ذلك كله منافياً لروح اللغة أو ضرباً من الحرية التي تتاح للشاعر ولا تعبر عن بعد فني أو تشكل إيقاعي في بنية اللغة والشعر . كذلك تحدث هؤلاء عن الخروج على (المطابقة) : كتأنيث المذكر إذا كان مضافاً إلى مؤنث نحو قول ذي الرمة (من الطويل) :

مشين كما هزت رماح تسفهت ... أعاليها مر الرياح النواسم

فأنّث المر إذ كان من الرياح ، فكأنه قال تسفهت أعاليها الرياح[5]. أو إجراء التأنيث على التذكير[6] والإخبار عن الاثنين بالواحد وعن الواحد بالتثنية[7] وجمع المذكر على ما يجمع عليه المؤنث[8]. ومن ذلك أيضاً أنهم يتحدثون عن (الرتبة) فيجيزون للشاعر تقديم هاء التنبيه على بعض الكلام[9] وواو العطف على المعطوف[10] وتقدمة (إلا) في الاستثناء[11]. ويلحون على (التضام) فيجيزون للشاعر الفصل بين المفسر والعدد كقول الشاعر : (من المتقارب)

على أنني بعدما قد مضى ... ثلاثون للهجر حولاً كميلا
يذكرنيك حنين العجول ... ونوح الحمامة تدعو هديلا

يريد ثلاثون حولا ففرق بقوله للهجر[12]، أو الفصل بين الجار والمجرور[13] وبين حرف

---

(١) المرجع السابق/ ١٨٩
(٢) المرجع السابق/ ٢٠٩
(٣) المرجع السابق/ ٢٠٩ - ٢١٠
(٤) المرجع السابق/ ١٩١
(٥) لمرجع السابق/ ٩٥
(٦) المرجع السابق/ ١٦٠ وما بعدها
(٧) المرجع السابق/ ٢٣٨ - ٢٣٩
(٨) المرجع السابق/ ١٥٤
(٩) المرجع السابق/ ٢١٦
(١٠) المرجع السابق/ ٢١٧
(١١) المرجع السابق/ ١٤٢
(١٢) المرجع السابق/ ١٤٥ - ١٤٦
(١٣) المرجع السابق : ٩٨ وما بعدها

الجزاء والفعل يجزم به [١] أو كحذف الفاء من جواب الجزاء [٢]، وألف الاستفهام وليس عليها دليل [٣]، وإدخال الأداة على الأداة [٤].

- كذلك تحدث هؤلاء المتقدمون عن (الصيغة) وبرعوا - أحياناً - في تحليلها وكشف دقائق معانيها. فعللوا لاختلاف الصورة في بعض الأفعال في حالة البناء للمجهول عن صورتها في حالة البناء للمعلوم [٥]. كما عللوا للتضعيف في الفعل الثلاثي نحو (صرّ) لصوت الجندب بما يبدو أنهم توهموا فيه من استطالة في صوته وللتضعيف في الفعل الرباعي نحو (صرصر) لصوت البازي بما توهموا فيه من تقطيع. وذهبوا الى أن المصادر التي تأتي على صيغة (فعلان) إنما تكون للاضطراب والحركة نحو (الغليان) و (الغثيان) فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال [٦] وتكلموا عن بناء الفعل الرباعي السالم وذهبوا إلى أن له بناء واحداً هو «فعلل» مثل (دحرج) فإذا لحقته الزوائد صار خمسة عشر بناء. ثم ذكروا بأن لكل زيادة من هذه الزيادات معنى تحدثه في الفعل إذا دخلته.. كذلك كل مثال من هذه الأمثلة يفيد معنى ليس في الآخر [٧]. وأشاروا إلى أنهم عدلوا عن (الفعل) إلى (اسمه) لامور ثلاثة هي «السعة في اللغة» و «المبالغة» و «الايجاز» و «الاختصار». ولذلك التزموا مع أسماء الأفعال صيغة واحدة. تقول للواحد: صه وللاثنين: صه. وللجماعة: صه. وللمؤنث: صه. ولو أردت المثال نفسه لوجب فيه التثنية والجمع والتأنيث وأن تقول: اسكتا واسكتوا واسكتي واسكتن. وكذلك جميع الباب. فلما اجتمع في تسمية هذه الأفعال ما ذكرناه من الاتساع ومن الإيجاز ومن المبالغة عدلوا إليها بما ذكرنا من حالها [٨]. وجعلوا «المبالغة» على وجوه منها: «المبالغة في الصفة المعدولة عن الجارية. وذلك على أبنية كثيرة منها «فعلان» ومنه «فعال» و «فعول» و «مفعل» و «مفعال» [٩].

---

(١) المرجع السابق/ ١٤٧
(٢) المرجع السابق/ ١٥٥ وما بعدها
(٣) المرجع السابق/ ٢٢٠
(٤) المرجع السابق/ ١٨٨، ١٨٩ وما بعدها
(٥) ابن جني: الخصائص ٢/ ٢١٧ - ٢١٨
(٦) ابن جني: الخصائص ٢/ ١٥٢
(٧) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان/ ١٢٥، ١٢٦ - وانظر أيضاً: ابن جني: الخصائص ٣/ ٢٦٤، ٢٦٥
(٨) ابن جني: الخصائص ٣/ ٧٤
(٩) الرماني: النكت/ ١٠٤

ـ وفضلاً على ذلك فإنهم التفتوا إلى مظاهر المعنى الحساسة في (الصيغة) الشعرية ، ولذلك تراهم يتحدثون عن لغة الشعر ولغة النثر ، ويدركون أن لغة الشعر وبنيته أكثر تنوعاً وأعظم تعقيداً منها في لغة النثر . ويرون أن من حق الشاعر أن يستعين بأضعف اللغتين إن احتاج إلى ذلك لأن «الشعر موضع اضطرار . وموقف اعتذار ، وكثيراً ما يحرف فيه الكلام عن أبنيته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله» [١]. ولكن هؤلاء مع ذلك ظلوا يتصورون أن هناك حدوداً بين (الصيغة) و (تركيبها) بين (الصيغة) و (سياقها) اللغوي . ولم يستطيعوا أن يتذوقوا مدلولها البلاغي أو أن يصلوا إلى نتائج واضحة عن جمالياتها وإيحاءاتها ونشاطها الأدبي . وأثر ذلك في جماليات الشعر . وألحوا دائماً على فكرة البعد الواحد والدلالة الموجهة والموقف المعزول هذه الفكرة التي هدمت نشاط السياق وأغفلت فاعليته ونتج عنها أن صلتنا الأدبية ببنية اللغة والشعر تعرضت لإهمال وتفكك شديدين يصعب تصورهما الآن تماماً .

ويعنينا كذلك أن نلاحظ أن «الضمير» كان موضع عناية هؤلاء المتقدمين وأن البلاغيين منهم بخاصة وقفوا عند آفاق جديدة لم يتنبه إليها اللغويون والنحاة ، وأنهم حاولوا أن يكشفوا تفصيلات هذه الظاهرة بالرجوع إلى التركيب اللغوي أو السياق القريب الذي غذى التطلع إلى مسألة (الالتفات) فتحدثوا عن نقل الكلام من أحد أساليب التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى أسلوب آخر . وصاغوا العلاقة بين (الضمير) وما قبله على طريقة منطقية وعبروا عن قوة الإدراك العقلي ـ لا الوجداني ـ التي تصحب تحوله أو العدول به من صيغة إلى أخرى [٢] .

- ٩ -

وإذا أردنا آخر الأمر أن نصور موقف المتقدمين من فاعلية البناء الصرفي تصويراً موجزاً فلنقل : إن هؤلاء لم يكن لديهم في فهم جماليات البناء الصرفي مكان ملحوظ ولم تكن لديهم فكرة واضحة أو مقنعة حول إقامة أصول متفق عليها للتذوق الأدبي أو الكشف الفني العميق . حقاً إن هؤلاء أحسّوا بوجود مستوى لغوي للأدب وشعروا بخصوصية في لغة الشعر ، وأشاروا آناً إلى ما قد تنطوي عليه هذه اللغة من خصب

---

(١) ابن جني : الخصائص ٣/ ١٨٨

(٢) راجع تفاصيل ذلك في : مجاز القرآن لأبي عبيدة ١/ ١١، ١٩ والبديع لابن المعتز/ ٥٨ ـ ٥٩ والبرهان لابن وهب/ ١٥٢ والصناعتين للعسكري/ ٤٠٧ ـ ٤٠٩ والصاحبي لابن فارس/ ١٨٣ ـ ١٨٤ واعجاز القرآن للباقلاني/ ٩٩ ـ ١٠١ ، والعمدة لابن رشيق ٢/ ٤٢ ـ ٤٥ .

وثراء [1] وتطلعوا إلى مثل قول ابن قتيبة عن أبي نواس «وقد كان يلحن في اشياء من شعره لا أراه فيها إلا على حجة من الشعر المتقدم وعلى علة بينه من علل النحو» [2] . ولكنهم مع ذلك لم يتعمقوا الإحساس ببلاغة العنصر الصرفي . ولم يستطيعوا أن يوفروا له الموقف الحي المتفاعل الذي لا يكتفي بذاته ولا ينمو بمعزل عما حوله ، ولم يقدروا الحاجة إلى التركيب أو (السياق) الذي يعوض وحدة الجهة التي تؤدي المعنى الأدبي كما يعوض عن تمزق الدلالات ويعتمد التعاطف على تقاربها وتبادلها في بعض عناصرها المكونة لها ، ويراها تنمو وتتجه بالمعنى اتجاهاً واحداً . وبعبارة واحدة : لم يحفل هؤلاء المتقدمون بتحديد جماليات اللغة والشعر تحديداً دقيقاً مقنعاً . ومن أجل ذلك لم تأخذ مسألة النشاط الأدبي أهمية واضحة وأصبحت التراكيب الصرفية ودلالات عناصرها وصيغها مبهمة على الإجمال . وظل أثرها في فهم شؤون الشعر والبلاغة شيئاً محيراً لا نضج فيه ولا كمال .

- ١٠ -

هذه خلاصة مكثفة لموقف الناقد أو اللغوي القديم من فاعلية البناء الصرفي . ولو كان عليّ أن أختار لفظاً واحداً أصف به هذه الفاعلية لكان هذا اللفظ هو «الإيضاح» غير أن من الواجب ألا يسيء المرء إلى فهم هذا اللفظ . إذ أن له في الدراسات النقدية واللغوية الموروثة معنى أضيق من ذلك الذي أقصده فعندما يقول اللغوي القديم إن هذا اسم أو صفة أو ضمير أو ظرف أو أداة . . . الخ . فانه يعني عادة أن هناك كيفيات خاصة تحدد هذا المبنى أو ذاك ، وأن هناك ملامح معينة تميزه . غير أن البناء الصرفي ليس (نشاطاً) بهذا المعنى . فهو ليس بحثاً عن الدلالات الموجهة وهو ليس موقفاً معزولاً كما يفعل اولئك المتقدمون الذين نعرفهم جميعاً .

والصحيح أن البناء الصرفي (نشاط) بمعنى أوسع . فهو في هذا المنحى يعنى بالتقسيمات والارتباطات المباشرة لكي يحدد فاعليتها ونقاط قوتها . وبهذا المنحى يكون النشاط الصرفي عنصراً فعّالاً في خلق المعنى . ولكن ما الذي يدرسه البناء الصرفي بطريقة.

---

(١) راجع في ذلك مثلا : ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة : شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي : مكتبة وطبعة محمد علي صبيح القاهرة ١٩٦٩ ص/ ٢٧٨ - ٢٨٠ . وانظر الرماني : النكت في اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف القاهرة الطبعة الثانية ١٩٦٨ ص/١٠٧ والمرزباني : الموشح : تحقيق علي محمد البجاوي دار نهضة مصر ١٩٦٥ ص/ ١٤٤ - ١٥٦ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء : تحقيق وشرح محمد أحمد شاكر دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٧ ، ٨١٨/٢ وانظر أيضاً الشعر والشعراء ١/ ١٩٥ .

جمالية ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست هينة إلى الحد الذي يتبادر الى الذهن لأول وهلة . ومع ذلك يمكن القول إن البناء الصرفي يوجه المتلقي إلى تفهم النشاط اللغوي في اعتبارات بعيدة وراء الصفات الموضوعية أو الدلالات الموجهة ، ويعمل في إدراك مواقع المكونات الصرفية على الوجدان . والموقع متميز تماماً من طبيعة المكونات الصرفية في ذاتها وإن يكن يتصل بها .

على أننا لا نستطيع أن ندرك أهمية النشاط الجمالي الصرفي ما لم نبحث في أهمية النشاط اللغوي بوجه عام . ان التشكلات الصوتية والنحوية والاستعارية ليست وحدات مستقلة أو تشكلات مضمومة إلى بعضها بعضاً بطريقة متمايزة ، تظل عادة دون تفاعل أو تداخل ، وان كنا أحياناً نشير إليها من أجل تفصيل القول أو ايضاحه آناً ، وإلى المقارنة بين عناصر التشكيل اللغوي آناً آخر . بل انها أهم من ذلك بكثير . إذ أنها تسيطر على نشاط السياق وتوجهه ، وتؤثر في المعنى وتخلقه . فنحن نحفل دائماً بحيوية هذا الموقف أو ذاك على هدى تفاعله مع المواقف الاخرى . والعناصر التي نعتقد بتمايزها عن التركيب والسياق لها أهمية أساسية في تكييف النظرة الى البناء الصرفي ، وفي أن نستهدف مكوناً معيناً بدلاً من مكون آخر . ومن هنا فإن دلالات هامة تتوقف على معرفتنا بفاعلية اللغة . ويمكن القول بوجه عام إن البناء الصرفي لن يكون فعالاً ما لم يكن مرتكزاً على نشاط التركيب أو فاعلية السياق . أما البناء الذي ينظر اليه بمعزل عن هذه الفاعلية أو هذا النشاط فلا بد له أن يكون قريب المرمى واضحاً . إذ يكون نتاجاً للبعد الواحد ، أو المدلول الموجه ، أو الموقف المعزول .

أريد أن أقول إنّ أول وأهم ما ينبغي ان يقال هو ان من الضروري ان ندرس البناء الصرفي بطريقة جمالية . ومعنى ذلك - كما أشرنا من قبل - أن نكون على استعداد لالغاء الدلالات المباشرة المتعلقة بالبناء الصرفي ، أو وضعها في حالة أقرب إلى الكمون والغموض . أي أن من واجبنا أن نحتفظ بفكرة المعنى المتعدد ، وثراء الاحتمالات الممكنة ، فنبحث دائماً عن تيارات جديدة ، ونغيّر المعنى عندما نجد هذه التيارات . وينبغي أن نقاوم ذلك الإغراء القائم أبدا وهو إغراء قبول الملامح الدقيقة أو الكيفيات الخاصة مهما بدا من جاذبيتها دون اختبار جمالي لها . أو دون إدراك استطيقي يطلعنا عليها . وعندما يتم لنا ذلك يصبح في إمكاننا أن نتذوى ما في البناء الصرفي من إمكانات كامنة وأن نتجنب الخلط بين دلالاته المباشرة وغير المباشرة وإذن فلا بد لنا أن نحاول فهم فاعلية النظام الصرفي ، وأن نحاول الاهتداء الى السمات التي تؤلف المجال الاستطيقي في هذا النظام .

وأول ما نبدأ به النظر أن المكون الصرفي ينتفع باستخدامه استخداماً لا يقوم على الموقف الإشاري الموجه وإنما يقوم على الانتفاع بجو هذا المكون الحيوي بحيث يستخلص منه إيحاءات ملائمة . وهذه في الحقيقة اتجاهات أدبية . يقول المتنبي (من الوافر) :

اذا اشتبهت دموع في خدود   تبين من بكى ممن تباكى [١]

فصيغة (تفاعل) - تباكى - هنا ، بيئة واسعة تقترن بمعان نفسية لا تتوافر في حال التعبير بصيغة أخرى . ذلك أنه يراد بهذه الصيغة تصوير الهم البعيد والحزن المفرط الذي يخضع له المتنبي ويعاني منه وهنا نزعم أن المدلول الموجه الذي تفيده زيادة الألف والتاء في هذا البناء (تفاعل) قد يكون ادعائياً لا حقيقياً وكأن بلاغة هذه الصيغة لا تقوم على ترديد النظر بينها وبين صيغة (فعَل) - بكى - والانتقال الذوقي بينهما . وهذه خاطئة . إن تذكر التباكي والوقوف المستأني أمامه ثروة شعورية لا عوض عنها . بل الحس اللغوي في أوضح صوره يعطينا من (التباكي) معنى النفسي المتصل بالحس هو الذي يستمد منه روح (الصيغة) والتركيب وهذه الملاحظة الأخيرة - أعني علاقة (الصيغة) بجماليات الشعر - هامة والحاجة إليها واضحة من أجل مواجهة فاعلية اللغة وتوضيح النشاط الخيالي الشعري . وفي هذا المقام لا نستطيع أن نقول إن البناء الصرفي لا يثري المعنى الأدبي ولا يحتمل أكثر من بعد واحد . فتفاعل الدلالات أو التكيف المتبادل بين البناء الصرفي ومطالب التركيب والسياق تؤدي بنا إلى الاعتراف بحتمية المعنى المتعدد أو دخول المدلول الصرفي الموجه كعنصر في بنية الشعر الايقاعية ونشاطه الخيالي .

وإذا صحت هذه الملاحظة وصح أن تفاعلات التشكيل الصرفي تتداخل مع تفاعلات المعاني والإيقاع فإن الموقف النقدي القديم يحتاج إلى تعديل أساسي أو يبدو غير مقنع على أقل تقدير . ففاعلية التشكيل الصرفي - وفقاً لهؤلاء - متميزة من اللغة والشعر . وهي مرتبطة دائماً بوحدة الإشارة وتحددها ومن أجل ذلك يصعب على هؤلاء أن يوافقوا على أن التشكيل الصرفي يخلق المعنى وأنه ينمو من خلال تداخله مع عناصر التعبير الأخرى ، وأن الاشارة ، وبخاصة في الشعر ، كثيراً ما تشتبك بموقف إيقاع أو نشاط استعاري . البعد الواحد نظرية تعنى بالفهم المنطقي وحده ولا تقدم إلينا يدا في تحليل جماليات اللغة والشعر . بل ان حركة النشاط اللغوي الجمالي تقوم على تغيير مفهوم البعد الواحد والمدلول الموجه . أليس يتلخص كله في أن العمل الأدبي تعبير مركب كثيف يمكننا من رؤ ية أبعاد كثيرة متصلة لا يمكن اختصارها ولا بحثها في ضوء المعنى المتبادر لنظرية

١) عبد القاهر الجرجاني : المختار من دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام/ ٢٢٠ .

البعد الواحد [1]. من أجل ذلك تفقد الحدود النهائية أهميتها وتصبح ذا معنى رمزي معقد . ذلك أن من الممكن ـ كما قلنا ـ أن تكون الدلالات الاشارية ذات معنى كامن يعطيها خصباً وثراء ومن الممكن ، دون عناء ، أن نقرأ فيها رمزاً . والقارىء بداهة لا يستطيع أن يهمل ما قد يصاحب المواقف المعزولة من تشابك في إيقاع المعنى نفسه ولا يمكن في حالة كهذه أن يتناسى أنَّ ما هو معزول محدد ذو معنى ملتبس متعدد .

وثم مثال آخر نقدمه هنا كيما ندل على الحقيقة نفسها . وهي الدلالة المباشرة غير المقصودة . يقول المجنون (من الطويل) :

فلا تكثرا لومي فإنّ أخاكما   بذكراه ليلى العامرية مولع

فعمل المصدر ـ ذكراه ـ عمل فعله ـ عند تضامه مع فاعله أو إضافته إليه ، ليس مقصداً وحيداً ولا مقصداً أخيراً كما يذهب نقادنا العرب المتقدمون [2]. فان الذكرى في البيت رمز لاختلاط الشاعر بنفسه . ويكون المراد إذن فراغ (قيس) لحَبيبته يتأملها ويقوي صلته بها . وعلى هذا يمكن أن يقال إن التعبير (بصيغة) المصدر يتيح للشاعر أن يفرغ لنفسه وينعكس عليها بالمحاورة والتأمل . ويوحي بمعنى الاتصال الكامل ـ الاتصال بالحبيبة المفقودة (لا الشخصية) ـ والامتلاك غير المحدود . ولا شك أن تقديم هذا المصدر على متعلقه (مولع) معناه أن هذا (المبنى) ذو صلة قوية بالنفس . بل يؤ نس على تلقي المعنى في يقظة ونشاط يكن من التأثر . ويعود (المصدر) إذن تعبيراً رامزاً ـ كما قلنا ـ إلى أداء المعنى أداء وجدانياً .

وفي قول كثيّر (من الطويل)

قضى كل ذي دَين فوفى غريمه   وعــزةُ ممطــولٌ معنّــىً غريمُها

لا نحفل بما تدل عليه صفة المفعول (ممطول ، معنّى) من وصف الفاعل بالحدث على سبيل الاستمرار والانقطاع . ولا نحفل أيضاً بأن يرتفع (غريمها) بالأول الذي هو (ممطول) أو بالثاني الذي هو (معنّى) [3]. وإنما المقصد أن هذه الصفات أكبر مظاهر الإحساس بالقلق والخوف من البلى والضياع وقيمتها أننا بتخيل صيغتها ودلالتها نتطرق بالفكر إلى بواعثها . إذ الواقع أنّ هذه الصفات لا تعبر عن شكوى أو قلق ما بلا قيد أو تحديد . فهنا تكون الشكوى في أعلى درجاتها ويكون القلق في ذروته . وحينئذ يرمز التشكل الصرفي إلى حقائق تملأ النفس . وبذلك يعود الى المطل والعناء بعدهما النفسي ،

---

(1) W. Urban: Language and Reality. P. 446

(2) انظر عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٥٠٧

(3) انظر عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٨٣ وما بعدها

ويعاود الشاعر التحسس لقلقه واغترابه وشكواه . لأنّ المطل أو العناء المصور يلاقيه ويعنيه .

ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة أخرى متعددة وحينئذ نجد أن البناء الصرفي أغنى وأدل مما تخيلنا بعد قراءة القدماء وتفصيلاتهم الدقيقة . ولا يمكن أن نبحث عن فاعلية هذا البناء دون استبصار ايحاءاته الادبية وإدراك موقعه على الوجدان . وغنّي عن الذكر أن الإيحاء الأدبي ليس بالذي يرد البناء الصرفي إلى مضمون مبتذل معهود أو مضمون قريب يوقف عليه في يسر . وليست فاعلية (المبنى) الموحية إلا اكتسابه قدرات أبعد من قدراته المعجمية وإثاراته القريبة بحيث ينطلق منه في مساق بعينه اعتبارات ذات قيمة رمزية . وهذا المعنى ينبغي أن يكون أساساً يُبنى عليه النظر في بلاغة البناء الصرفي والتعبير على الإجمال . يقول المتنبي (من البسيط) :

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي ... شيئاً تتيّمه عينٌ ولا جيدُ

يا ساقيّي أخمرٌ في كؤوسكما ... أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيد

أصخرةٌ أنا مالي لا تحركني ... هذي المدامُ ولا هذي الأغاريد

إذا أردتُ كميتَ اللون صافية ... وجدتها وحبيبُ النفسِ مفقود

فإذا كانت (الصخرة) في تشكيل اللغة الصرفي (اسماً) لها دلالة معجمية محددة فإنها في النشاط الخيالي الشعري تفقد هذه الدلالة . وهي في نفس المتنبي شيء أكثر وأبعد من هذا . فقد تعنى موت الهوى وجمود النفس ووحشة القلب . وهي وسيلة تعوض بعض المشاعر وشيء يستوفى به الشعور بالخوف والعزلة والضياع . وهي في كل هذه المعاني ترتبط بها صور خاصة ملائمة إذ الايحاء الأدبي للكلمات ليس إلاّ تعبيراً مختصراً عن العوالم التي تعيش فيها . والمبنى - اسماً أو صفةً أو فعلاً أو ضميراً أو أداةً . . . - لا يعيش معنى مجرداً وإنما ينطلق أحاسيس واضحة أو غامضة قوية أو ضعيفة مشروعة أو غير مشروعة . أما الدلالة المعجمية فليست هي الدلالة الأدبية بحال وإن أمكن أن يستأنس بها في موقف ما .

وفي التعبير بأداة النداء (يا) - وهي حاجة لا مناص من إشباعها - إشارة إلى بعد المطالب التي يتجه المتنبي إلى تلبيتها . ويقترن بها شيء واضح من الهم والخوف حين يستعين الشاعر بساقييه يسألهما عما في كؤوسهما أخمر هو أم هم وتسهيد ؟ ولا شك أن مجيء الاستفهام بعد النداء نمو في هذه المطالب البعيدة الملحة بحيث يجعلها في أسمى

درجات التأثير . إذ الهم ، الذي يوحي به النداء ، درجة دنيا بالنظر إلى هذا الذي يعاني منه المتنبي ، ويحدث به ساقيه ، ويحاور فيه نفسه . وانقلاب حقائق الاشياء من خمر وغير خمر يفقد النفس شعورها بذاتها وخوفها مما يجعل العقل والقلب في حال من التفكك والذبول . وتفكك الوعي ، أو موت القلب درجة أعلى من همه وتسهيده . وأحسب أن ليس في هذا غلو أو مغالطة . فان استبصار الإيحاء الأدبي لسياق الاستفهام ذو قيمة لا يمكن أن يعارض في تحسسها والإقرار بها . والسياق هنا يقوم على الانتقال أو الالتفات من ضمير الخطاب إلى ضمير التكلم من التحدث إلى ساقيه إلى الانعكاس على نفسه بالمحاورة والشكوى والتأمل . ومن اليسير أن يحمل الالتفات هنا على تمثل المعاناة الغامضة القوية التي يخضع لها المتنبي وتخيل جمود القلب وموت الهوى ذي الصلة القوية بحسه العميق . وتضيف إلى ذلك أن الالتفات المذكور تعبير عن قوة الإدراك الوجداني للمعاني السابقة واستجابة لما يحتاج إليه الإقرار بالوحشة والعزلة والضياع من خلوة الشاعر بنفسه لكي يفرغ لاستبطانها ومناقشتها في كثير من الهدوء واليقظة . ويكون الإقبال على ضمير المتكلم هو التعبير عن بلوغ المعاني حدها الأقوى . والالتفات هو المعنى المرجو من وراء الإدراكات السابقة .

- ١٢ -

ونقول بعد ذلك ان (التركيب) وثيق الصلة ببلاغة العناصر الصرفية ونشاطها الادبي . كما أنه يؤثر في هذه العناصر ويحدث اختلافاً في طبيعتها . وهذا المنحى هام وخطير جداً . فهو - من ناحية - يتيح لنا أن نستخلص العناصر الصرفية ونقدر أهميتها ، ويؤدي - من ناحية ثانية - إلى زيادة استمتاعنا بالعمل الأدبي الذي يدخل في تشكله وتكوينه . فالعمل الأدبي حين يأسرنا أو يثير إعجابنا لا نكون واعين (بالعنصر) و (التركيب) والتعبير بوصفها كيانات مستقلة . ففي تفتيت النشاط اللغوي إلى أجزاء أو مواقف معزولة قضاء على وحدة العمل الأدبي وقيمته ومعناه . وما أن نفهم نشاط اللغة وعلاقاتها المتبادلة حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن بوفرة في بنائها . وبذلك يزداد الإدراك الجمالي حدة . وبالتالي تزداد التجربة الجمالية إمتاعاً . ويترتب على ذلك الطمأنينة إلى أن طبيعة المكون الصرفي وقيمته لا يمكن أن تعرف معرفة كاملة بمعزل عن نشاط (التركيب) .

هذا المنحى خطير إلى أبعد حد . ولو قرأنا البناء الصرفي في ضوء هذا الموقف لأدّى بنا إلى دلالات عميقة وتيارات بعيدة . ولا يقل عن ذلك إمتاعاً ما يؤدي إليه من ثراء وغنى

في إدراكنا الجمالي . فلا بد لنا من أن نقدر أهمية (التركيب) طوال مناقشتنا لفاعلية البناء الصرفي . وعلينا ألاّ ننسى لحظة واحدة أنّ (الصيغة) و (اللواصق أو اللواحق) و (الزمن) . . الخ بالنسبة إلى النشاط الأدبي الواحد لا وجود لها إلا في داخل التركيب . ففيه يؤثر بعضها في بعض ويتفاعل معه . وهي لا توجد ولا تكون لها قيمة إلا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة أو ارتباطها بالعناصر الأخرى وكل نظرة الى البناء الصرفي على أنه مجرد مجموع من العناصر المكونة والاعتقاد بأن أي عنصر مكون يمكن أن يظهر أو يختفي او تتحدد فاعليته ، دون أن يخضع لنشاط التركيب ، إنما هو اغفال لفاعلية اللغة وتشكلها الجمالي .

وأول ما أود أن ألاحظه هنا أن فاعلية البناء الصرفي تقوم على استخدام التركيب ذي الصبغة الأدبية أو الرمزية . بمعنى أن الايحاء الأدبي للتركيب يمكن أن يزيد من تأثير العنصر الصرفي . وأن الحديث عن فاعلية التركيب يؤدي إلى الحديث عن العناصر التي تدخل في تشكله أو تكوينه . وإذا تعمقنا هذه الفكرة فسوف نتشكك في معظم ما نعرفه عن البناء الصرفي . أوسوف نجد ـ على اقل تقدير ـ أن الناقد القديم غير قادر على متابعة جماليات اللغة . لقد تعودنا أن نقرأ كثيراً من بناء اللغة الصرفي وأن نشعر أننا فهمناه . ولاشك أن هذا الشعور غالباً ما يفسد علينا ضمائرنا وقلوبنا ، وغالباً ما يكون حاجزاً منيعاً . قال المجنون (من الطويل) :

وإنـي لأستغشي ومـا بيَ نعسةٌ لعـلّ خَيالاً منـك يلقـى خياليا [1]

فالبناء الصرفي هنا يفسر تفسيراً خاطئاً . إذ إرادة النوم «التي تفيدها (صيغة) ـ استفعل ـ (استغشى) ـ ليست غرضاً بعيداً يحتاج الشاعر إلى أنْ يذكر به . والناقد القديم غير قادر على متابعة إيحاء (الصيغة) الأدبي فما يزيد أن يقول بارادة النوم وكان الأحرى أن يلتفت إلى معنى العزلة والغربة تملأ على الشاعر حسه وتستغرق تأمله وتصبح شغله الذي يشغله حين يفيء إلى همومه وأحزانه ويأنس بها ويطمئن إليها .

وملاحظة (اللواصق واللواحق) ذات مقام . (فالتنكير) ، في تركيب النفي ، من قوله (وما بي نعسةٌ) يضيف معنى ذا قيمة يحدد جوّ التركيب ويمنحه تفصيلاً لا غنى عنه . ويشير ـ بطريقة ما ـ إلى ما يحتاج إليه البناء الشعري من حاجة الى استجلاء فكري وتذوق وجداني . أليس مرد التنكير إلى أن الشاعر قد أنهكه الاحساس بالبعد والاغتراب ؟

---

١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ٢٧٦ .

الإحساس بالبعد هوالذي يبرر حذف الصفة المقدرة والتنكير معاً. لأن الاحساس بالبعد معناه عزوف قويٌ عن التصور الكامل عن «التعريف» . بل ان (التعريف) في هذا المقام محال لا يقوم البتة لأنه يلغي ظل العمق وظل الإبهام معاً ، ويلقي في الغالب الأعم الحس بالوضوح أو الإلفة . وعلى العكس من ذلك يكون التنكير قادراً على بعث الحس بهذه المعاني أو تصويرها تصويراً أدبياً يترك أثراً فعّالاً في الحس . فالتنكير هنا عامل في تصور البعد وتقوية الإحساس به . وبعبارة أدق تقوية الشعور بالعزلة والاغتراب الأليم .

ثم نلاحظ أن (المضارع) - يلقى - يهيّء لتجدد اللقاء وبعد الوجدان لتخيله والاستمرار الشعوري به . وتلك هي صلة الظاهرة بالتركيب . فإذا كانت طبيعة (المضارع) اللغوية تقتضي الاستمرار فان النشاط الادبي العام (للمضارع) شيء واضح يمكن تسميته بالاستمرار الشعوري ، ويكون المراد تقوية الشعور باللقاء ، ويصبح الخيال ناموساً يتجدد الشعور به آناً بعد آن .

وقد يكون واضحاً الآن أن دلالة الأداة (لعلّ) ما نتج من تفاعل بين (التركيب) القريب وهذه الأداة المتخذة نفسها . وعلى ذلك فإن المعنى المادي قد يتناسى سريعاً ويكون القول (بالترجي) ناجماً من قصور الأصل المادي وأجوائه . وبعبارة اخرى : يكون استخدام (لعل) هنا أريد به التسامي غير المباشر بالترخي . أو أن هذه الاداة لا نعدو أن تكون نموذجاً معنوياً . أعني طائفة من المعاني التي تصاحب الترجي أو تخصصه . ولا غرو أن معنى (الترجي) يدل على الحس القوي بالقرب ويؤذن بذلك الاستمرار الشعوري الذي يغرس في النفس البهجة ويشعر أن اللقاء أمر ميسور طبيعي ، أو على أقل تقدير ، داني المنال . بل الأداة (لعل) هي وحدها التي تمكن من تحسس هذه المعاني وتثبت في النفس أن اللقاء يحتاج إلى معاناة وأنه لا يتم في يسر وسرعة . وهكذا نلمس التكامل بين الظاهرات المختلفة في التركيب .

وعلى العموم فان (التركيب) من أكثر جوانب النشاط الأدبي خفاء . ومن الممكن المضي في الكشف عن فاعليته بقدر كبير من التعمق والتعقيد . وفي هذا الصدد لا نجد اختلافاً كبيراً بين البناء الصرفي وتركيب الشعر الصوتي ، بين تفاعلات المعاني وتفاعلات الايقاع . وهذه الحقيقة ، وإن كانت شديدة الغموض والإبهام ، ربما كان لها أعظم دلالة في مجال جماليات التشكيل اللغوي . فالموقف المعزول لا يستطيع أن يكشف في العمل الأدبي عن عمق وتعقد . وقليل جداً من تشكلات اللغة والشعر هي التي تكشف لنا عن كل ما فيها منذ البداية . وفي استطاعة الناقد الذي يهتم بفاعلية اللغة أو يحسن مواجهة

النص الأدبي أن يساعدنا على الإحاطة بالعمل المعقد [1]. وأن يكشف لنا ـ على الدوام ـ عن علاقات متبادلة تربط بين عناصر التركيب وعن معان تؤلف حقيقته وتيارات ضمنية تضفي عليه عمقاً وثراء . يقول الشاعر (من الطويل) :

كأنّـا خُلِقنـا للنـوى وكأنما حرام على الأيام أن نتجمعا

هنا نجد المكونات الصرفية تخلق تشكلات إيقاعية مختلفة ، وتمد النشاط الخيالي الشعري بكثير . ولكن فكرة الدلالات الموجهة تصرفنا ـ أحياناً ـ عن البحث . وكأن ما ليس ثابتاً أو محدوداً فهو خال من المعنى أو القيمة الذاتية . إذا نحن قرأنا البناء الصرفي في هذا البيت وغضضنا النظر عما نسميه المواقف الإشارية المحددة استطعنا أن نرى في هذا البناء رمزاً . ووجدنا أننا بصدد أفكار ووجدانات ومواقف متشابكة معقدة . وجدنا (الأدوات) التي ترتبط بتشكل مقطعي طويل (كأن ، كأنما ، على ، أن) ـ والتي تحمل الارتكاز ـ ذات شأن . فتشكلها المقطعي ـ أو الإيقاعي ـ في هذا المقام ـ ينبىء عن كل ما أهمّ وأقلق وأحزن الشاعر . وفيه جانب شعوري واضح هو أن الشاعر قد أنهكه الاحساس بالبعد أو المسافة . وتلك هي الدلالة المقصودة أولا لا الحديث عن البناء الصرفي أو التشكل المقطعي في ذاته . ووجدنا ـ كذلك ـ أن توافق النبر والارتكاز في وقوعهما على (صيغة) المجهول (خلقنا) يتضمن وصف مخاوف الشاعر ومقاصده . وأنها متحدة ومتكافئة . وتستجيب للموقف الذي يحيط به استجابات غير مبددة ولا مفككه . أي أن (الصيغة) التي تولد هذا التوافق وتساعد على خلق تشكل ايقاعي معقد تنطوي على إيحاء خاص وترفع من قيمة التركيب الأدبية . وذلك هو النهج الأدبي الذي لا يكتفي بأن ينقل الينا الدلالة حتى يصحبها بتأثيرها في النفس أو مايجعلها متخيلة قوية المثول . وهكذا نسارع الى القول بأن الظاهرة تستمد من (التركيب) وأن فاعليتها ترجع إلى ما تكتسبه العناصر الاخرى من حيوية واثارة حين ينظمها التركيب ويوجه إدراكنا لها . فالتركيب لا يجعل هذه المكونات واضحة فحسب بل إنه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها اذ أن المكون الذي لا يلفت النظر وهو منفرد يأسرنا حين يقرأ مرة اخرى في إطار التركيب . وفي استطاعتنا أن نتصور في هذا الصدد ـ دون صعوبة ـ كثيراً من الأمثلة : فالأدوات والظروف والضمائر واللواصق واللواحق التي هي في ذاتها لا معنى لها او لا تتسم بأي بعد فني تصبح نشاطاً لغوياً متجدداً وبناء ايقاعياً عميقاً حين توضع داخل (التركيب) . ولولا التركيب لكانت

---

(1) EzraPound: Polite Essays. P 138- 139

العناصر المكونة ضئيلة الأهمية ، ولما كان للمعنى الذي يتقاطع ، باستمرار ، مع هذه التشكلات إلا قدر ضئيل من الإثارة فلا بد أن يحيا التركيب داخل كل عنصر من عناصر التشكيل اللغوي ويشيع فيها روحه ويجعل كلاً منها يدعم الآخر ويؤكده .

ونعود بعد ذلك فنرى أن استعمالات التركيب متنوعة ومتعددة الى أبعد حد وليس في استطاعتنا ، في هذا المقام ، أن نعبر عنها جميعاً ـ كما ينبغي ألاّ نتوقع أن يكشف لنا نموذج شعري أو عمل أدبي ، واحد عن كل أبعاده وألوانه على الفور ولكن إذا نظرنا الى عناصر التشكيل اللغوي في ضوء حساسية التركيب المرهفة وتنوعاته المعقدة أصبحنا أقدر على تذوق هذه العناصر التي هي أكثر عناصر العمل الأدبي عمقاً وخفاء .

أريد أن أقول : إن من المستحيل أن نناقش فاعلية المكون الصرفي بمعزل عن فاعلية (التركيب) إذ التركيب لا يوجه إدراكنا إلى نوع من الامكانات الملائمة فحسب ولا يتوقف نشاطه لكي يفحص العناصر المكونة أو يقدر علاقتها . ولكن فاعليته هي ما تقتضي انتباهاً عميقاً واعياً ، وما تجتذب الإحساس الجمالي بوجه خاص . وهي بعيدة عن المدلول الثابت الموجه بقدر ما هي بعيدة عن ترتيب الأجزاء أو العناصر المكونة ترتيباً منطقياً وتعاقبها واحداً تلو الآخر .

- ١٣ -

و(السياق) وثيق الصلة بجماليات التشكيل الصرفي . وهنا أود أن أشير الى أن (السياق) يشمل المكون الصرفي وتأثيراته في التركيب ، ويشمل بوجه عام جميع العلاقات والعلاقات المتبادلة بينه وبين مكونات التشكيل اللغوي الأخرى . أي أن (السياق) يؤكد أن الظاهرة لا يمكن أن تفهم منعزلة وإنما تفهم فقط بدراسة تشكلاتها وتأثيراتها وعلاقاتها المتبادلة . ويساعد على جعل بناء العمل كله متماسكاً ويمدنا بقراءة مترابطة للكل . وعندما نفهم نشاط السياق نفهم ـ أيضاً ـ نشاط العناصر المكونة كلها ونبدأ فنتشكك في جميع الدلالات الصرفية الثابتة ، ونضعها بطريقة كاملة في علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع مكونات السياق الأخرى وعناصره المتشابكة .

وبناء اللغة وفقاً لهذا المنحى ليس مجموعة متباينة من التشكلات : أعني التشكل الصوتي، والصرفي والنحوي ، والاستعاري . . الخ بل ان هذه كلها تتغير دائماً وتتقاطع وتشترك في تكوين النشاط الادبي وخلق إيحاءات ورموز ملائمة . وليس بعيداً أن يؤثر نوع معين من التشكل الصرفي في جماليات نشاط استعاري إلى جانب تأثير تشكيل معين من التشكلات الصوتية والنحوية . وذلك لأن أوجه النشاط اللغوي هذه تنتمي إلى

مجال أو اطار حي فعال . لأنها كلها تؤثر في المعنى وتتجه بعمق إليه ولا تتحول عنه .

ولنضيف إلى ذلك أنه يكاد يكون من الخطأ ، دائماً ، الكلام عن بعد واحد . أو فكرة ثابتة لان السياق ليس حركة مباشرة غير منقطعة نحو مدلول موجه . وانما هو ينطوي على انحناءات مستمرة واعادة نظر وتتبع اتجاهات جديدة يوحي بها نشاط اللغة أو التركيب المستخدم في العمل الادبي وما إلى ذلك . وبذلك يركز السياق اهتمامنا على عناصر التشكيل اللغوي بوصفها أداة للتعبير الجمالي ويكشف ، أيضاً ، عن القصد الجمالي للكل ، بل يؤكد ان التشكيل اللغوي ينطوي على معنى معقد بعيد المنال . يعبر عنه ويخصصه ويميزه تفاعل الصور والدلالات داخل العمل الأدبي ذاته [1]. أريد أن أقول : انه ينبغي أن نعتمد على نشاط السياق من أجل دحض فكرة البعد الواحد والدلالات المباشرة . وبدلا من أن يدرس البناء الصرفي دراسة وحدات منفصلة علينا أن ندرسه دراسة رموز. ففاعلية السياق هي قدرته على أن يخلق من الدلالات المباشرة رموزاً وفيرة الابعاد ، ويؤكد بطريقة ما أنه ليس هناك طريقة واحدة أو طريقة مفضلة لقراءة البناء الصرفي وتذوقه أو الانتفاع به . ولاختم حديثي هذا بوقفة قصيرة عند نشاط التركيب الصرفي في بعض الآيات القرآنية الكريمة التي وقف عندها عبد القاهر : يقول الله تعالى (مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً . وإنّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون) [2].

هنا نلاحظ أنّ ما يسيطر على التشكلات الصرفية يغاير بعض دلالات التعبير الضمنية العميقة . وحينما يقال لنا إن العناصر الصرفية واضحة الدلالة في وسعنا أن نقول ينبغي أن نتريث ريثما نعيد النظر في البناء الصرفي نفسه وريثما نتحول عن فكرة الدلالات المباشرة إلى فكرة تفاعل الدلالات ، وريثما نعطي للسياق قوة توضح كلّ أبعاد المعنى وثراءه وتلغي كل المواقف المعزولة الثابتة والدلالات المحددة الواضحة . فاستبصار الإيحاء الأدبي لسياق (الأداة) - إنّ - من قوله تعالى (وإنّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت) ليس توكيداً لمدلول الضعف ولا قوة تقرير موضوعي له . ومن العسير أن تقف عنده بغض النظر عن وجدانية السياق . والأقرب إلى الإقناع أن نقول : إن التوكيد وصف أو بعض وصف لوقع المعنى على النفس ، أو هو أدل على ضرب خاص من مواقع الضعف في النفس وكونه

(1) Cleanth Brooks: The New criticism. A Brief for the Defence. P. 239. American Scholar, 13 Sunner, 1944.

(2) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ١٠١/

موقعاً أقرب فيما نقول إلى الاستثارة العنيفة التي تحدثها الصورة المتخيلة . و(الصوت) في ذاته ذو تأثير . إذ التشديد المنطلق في (الأداة) يضيف إلى النفس التنبه والإثارة ويوحي بحالة انفعالية لا يستطاع إنكارها . وغير خافية كذلك دلالة (اللاحقة) أو التنكير من قوله (بيتاً) إذ التنكير يهز المشاعر أكثر مما يهزها التعريف . التعريف يجعل المعنى المتخيل حقيقة يتلقاها العقل بكثير من التسليم والقبول ويعطي معنى الكلمة صبغة المعهود أو المألوف . أما التنكير فانه بمؤازرة السياق يبعث شيئاً غير ذلك ويمكن من تحسس معاني الضعف فيه . بل التنكير هو وحده الذي يوحي بأن مدار الأمر ليس الضعف وحده ولكن على موقع الضعف من النفس ويدل على أن هذا (البيت) مبهم أمره في وهنه وضعفه ويشير إلى وجود أعماق في دلالة الكلمة المنكرة نفسها يراد تبيانها . ثم الإلحاح على صيغة (الماضي) يحتمل إيحاءً بعيداً . وخاصة أن الماضي يحيل الحدث أكثر واقعية ويعطيه صفة ما حدث ولو في الحس . ويلقي قدراً من الإقناع الوجداني بوقوع الحالة المصورة بالقياس إلى الحالة التي يعبر فيها بصيغة (المضارع) أو (الاسم) أو (الصفة) . فندرك إدراكاً ما التهيؤ لمعنى الضعف ويخفي من النفس الإحساس «بالمقارنة» أو التشبيه . واخفاؤه درجة أبعد من التأثير .

ومن صلة البناء الصرفي (بالمساق) قوله سبحانه (واشتعل الرأس شيبا) [١]. فاللاصقة أو التعريف (بأل) في قول الناقد القديم للعهد . وأولى بل أصح أن يكون المعنى مأخوذاً من الحس . إذ التعريف هنا يحمل شيئاً واضحاً من الخوف والإحساس العميق بالبلى والفناء . ويشعر أن الشيب حدث مفزع مكروه يصعب على المرء اتقاؤه .

ويساير جو الخوف والفناء النشاط بالاستعاري في قوله سبحانه (اشتعل) . وليس الاشتعال هنا ضرورة اقتضاها بياض الشعر وانارته ولكنه ضرورة اقتضتها حاجة الى مزيد من تصور حركة الشيب وتخيلها بعض الوقت في الحس . إذ لا يستقر في النفس عن الشيب بياضه وقابليته للانتشار فيما يزعم نقدنا العربي القديم وإنما تستقر المعاني المرتبة على آثاره أو المصاحبة له . وهو في كل حال متأثر بدلالة النار الرمزية من حيث الحركة والنشاط ومن حيث الخطر والهلاك .

والحق أن (السياق) من قوله تعالى (قال ربّ إني وهن العظم مني) يعين على هذا الإدراك الوجداني الذي نقول به . ففي قوله سبحانه (إني) معنى من التلكؤ والضعف . وفيه جانب شعوري واضح هو أن (زكريا) ـ عليه السلام ـ يستشعر القرب من البلى

١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الأعجاز/ ٧٩ ، ٨٠ وأسرار البلاغة/ ٢٥٢ .

والموت ويحس بالحركة التي تدنو بالحياة إلى نهاية المطاف . بل في ذكر الجار والمجرور في قوله سبحانه على لسان زكريا (مني) إشارة لا تخفى عن إحساس زكريا بالضعف يدب في كل أجزائه قوياً سريعاً . وكأن الحياة كلها هي عظم يتساقط . أو كأنما يقتلع العظم الحياة من جسمه . وفي (تعريف) العظم نفسه مؤنس بذلك . إذ (التعريف) في هذا المقام يقرب إلى المخيلة المدلول المرجو ويجعل تمثله أيسر وأمكن . وهكذا نلحظ أن ظواهر السياق جميعاً تتعاون في خلق إحساس واحد . وان العبرة دائماً بما تستحضره النفس عند إطلاق الكلمات ، كما ان العبرة في نشاط هذه الكلمات بما تستحضره النفس عند إدخالها في مساقها أو بيئتها .

الفصل الثالث

قراءة ثانية للتشكيل النحوي

(١)

من أجل تقدمة المسائل التي ينطوي عليها التشكيل النحوي يكفي أن نلم ببعض الملاحظات الأساسية التي تتردد في الموروث البلاغي والنقدي من زوايا مختلفة . لقد لاحظ بعض النقاد ، ما يتميز به التركيب النحوي من خاصيات دقيقة ، وما فيه من ثراء وغموض وتعقيد ، وأثره في اعطاء مفهوم خاص للشعر . وفي ظل هذه العناية الفائقة بالتشكيل النحوي ، والإلحاح المستمر على أن الشعر طريقة في تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها نشأت نظرة خاصة إلى الشعر . وأخذت مسألة تنظيم الكلمات أهمية خيالية في جماليات النشاط التصويري وفي توضيح عمود الشعر العربي على الإجمال . وبعبارة أخرى لاحظ بعض النقاد أن المعنى في الشعر لا يستطيع أن يظفر باستقلال واضح وأنه يرتبط بفكرة التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تشكله أو تكوينه . أي أن «التنظيم» يعطي له غنى ومادة جديدة . هذه المسألة أثارت الناقد القديم ووجهته الى مسائل جدية تدور حول تركيب الشعر ولغته ومعناه ، وجعله مفتوناً بفكرة الترابط المعقد أو «النظم» . هذه الفكرة ـ النظم ـ التي تؤلف ، وفقا له ، كل خصائص العبارة الشعرية ، وتستوعب كل معاني التراكيب في الشعر . ومن ثم ينبغي أن نستعد لمواجهتها .

فكرة «النظم» تستعمل ، عادة ، للدلالة على كل ما له صلة بالبحث في الهيئات النحوية للكلمات وما قد ينتج عنها من مزية أو جمال . وتطلق ، أحياناً ، مرادفة أو دالة على المعاني القائمة في النفس وذلك عندما تكون المزايا في المعاني موضعية ذوقية ، فلا يدور موضعها على صواب عرفي وإنما يدور على جمال خاص يؤتاه المنشيء أو المبدع في موضع دون موضع ويتأتى للكلمة في مقام دون مقام . وقد يُظن أن ربط «النظم» بالمدلول الأدبي أو الوجداني للتركيب أكثر صواباً لأنه يكشف باستمرار علاقات جديدة بين الأشياء ، ولأن جذوره تمتد كالنبت في مسافات أخرى بعيدة فترتبط بأكثر من ممكن واحد وتشيع على الدوام حالات رمزية لا يستطيع النحو بأدواته القريبة ودلالاته الموجهة التي تسيطر عليها الجزئية تماماً أن يبلغها .

ان حديث «النظم» ذو أصول تاريخية بعيدة . وهو موضوع عالجه النحاة واللغويون والقراء والنقاد والبلاغيون علاجاً يسيراً ساذجاً ، أسيء فهم موضوعه ووظيفته وعلاقته بفاعلية اللغة ونشاط الشعر . ولكن عبد القاهر منحه سمة تمتاز بالتوضيح والتفصيل والتأويل الذهني والإمعان العقلي . فأعاد تشكيل مادته من جديد ووسّع من دلالته أو عدل منها . ووثق الاهتمام به ونمّاه ، ونبه في قوة إلى رصيدٍ هائل من صوره ومعانيه ، ورأى أن الشيء الذي لا يزال محتاجاً إلى التوكيد أو التأييد هو أن نعيد طريقة

التفكير الأدبي على الإجمال . ولهذا يحسن بنا أن نبدأ بدراسة هذه المشكلة الشائكة وأن نلقي الضوء على تصور عبد القاهر لها وتتبعه لدقائقها وأسرارها .

وأوفى العبارات التي تقع عليها العين من كلام عبد القاهر أو التصورات التي يشيعها أن «النظم» توخي معاني النحو . يقول : «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه - فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق . وفي الشرط والجزاء : إلى الوجوه التي تراها في قولك : إن تخرج أخرج ، وإن خرجت خرجت ، وإن تخرج فأنا خارج ، وأنا خارج إن خرجت ، وأنا إن خرجت خارج . وفي الحال الى الوجوه التي تراها في قولك : جاءني زيد مسرعاً ، وجاءني يسرع ، وجاءني وهو مسرع أو وهو يسرع ، وجاءني قد أسرع ، وجاءني وقد أسرع . فيُعرف لكل من ذلك موضعه ، ويجيء به حيث ينبغي له . وينظر في الحروف التي تشترك في معنى ، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى . فيضع كلاً من ذلك في خاص معناه ، نحو أن يجيء بما في نفي الحال ، وبلا إذا أراد نفي الاستقبال ، وبإن فيما يترجع بين أن يكون وأن لا يكون ، وبإذا فيما علم أنه كائن . وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء ، وموضع الفاء من موضع ثم ، وموضع «أو» من موضع أم ، وموضع لكن من موضع بل . ويتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله ، وفي الحذف والتكرار والاضمار والاظهار ، فيضع كلاً من ذلك بمكانه ، ويستعمله على الصحة ، وعلى ما ينبغي له» [1]

وليس من شك في أن هذه العبارات وأشباهها عبارات مشوبة بشيء غير قليل من القصور لأنها توهم - إذا سيقت وحدها - أن المعاني التي يرومها عبد القاهر نحوية بحتة ، وأن «النظم» لا ينمو نمواً حقيقياً في كتابات عبد القاهر إلا في ضوء توخي معاني النحو ووجوهه وفروقه التي تكشف وحدها «المعنى» وتصنعه ، وليس الأمر كذلك .

(٢)

وإذا كان من غير المقبول أن يدرس «النظم» في ظل نزعة واحدة . أو أن تعتبر

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٦٤ - ٦٥ .

المعاني النحوية أصلاً لكل ما عداها . فإن من الأهمية بمكان أن نشير ، هنا ، إلى أن عبد القاهر أدرك هذه الحقيقة وأنه تجاوزها دون توقف تام عندها . وإذا ما قرأت في الدلائل غير مرة فإنك لن تجد عناء في التخلص من هذا الفهم المحدد الذي ينافي روح التعمق . وذلك هو المؤنس الأكبر على رفض المعاني النحوية أو الشك في قدرتها على تفهم العبارة الأدبية وتذوقها . لذلك كله كان لا بد من مراجعة شاملة لمدلول النظم واتجاهاته أو البحث عن أدوات أكثر نضجاً للفهم . ولو مضينا نتعقب عبد القاهر في تحليلاته اللغوية للكشف عن أبعاد «المعنى» في العمل الأدبي بوصفه لغة ذات عمق ، ورحنا نبحث عن كل مايعطي صورة كاملة لمدلول النظم وجدنا عبد القاهر يحاول أن يثبت في الجوانب الأولى من الدلائل أن العمل الأدبي لا يكون الا في «المعاني» ويؤكد ان (النظم) لا علاقة له «باللفظ» . وانما النظم يقتضي (المعنى) القائم في النفس ، ويرتب الألفاظ حسبها تترتب هذه المعاني . فللمعاني الأسبقية واليها يرتد التفكير الأدبي ، ولا تزيد الألفاظ أن تكون تابعة للمعاني في مواقعها ولاحقة بها.(١) ولهذا ينبغي ، اذا أردنا أن نتبين العلاقة الحقيقية بين (النظم) و (المعنى) أن نبعد عن النظم شبح (اللفظ) وأن نلح دائماً في أن نمحو كل علاقة مزعومة بينهما . وأن نؤكد أهمية (المعنى) الذي يجعل الردة في الفصاحة والنظم أو في كل حديث نقدي إليه . (٢)

ولكي يمنح مذهبه هذا تأكيداً فإنه يأخذ صوراً مختلفة من الأوصاف التي ترفع من شأن (اللفظ) فيردها الى (المعنى) .

أ ـ فالفصاحة والبلاغة وتخير اللفظ وجودة السبك ونحو ذلك من الأوصاف التي نسبوها إلى اللفظ إنما هي أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها ، أو هي عبارة عن خصائص ووجوه تكون معاني الكلام عليها ، وعن زيادات تحدث في أصول المعاني . (١) وهذه حقيقة واضحة . فأنت إذا قلت : إن الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها ، أو أن المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها فانه يقصد بالألفاظ الدلالات (الثانية) التي تسمى أحياناً زينة أو حلية أو طلاوة أو وشياً أو كسوة . (٢) ومن أجل ذلك راح يقحم ، على الدوام ، فكرة المعنى ومعنى المعنى ، ويتعمق في استلهام الذوق العام الذي يبحث عن المعنى الأول والمعنى الثاني (٣).

---

(١) المصدر السابق / ٤٠ ـ ٤٤ . (٢) المصدر السابق / ٣٤ وما بعدها .

(١) المصدر السابق / ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٥ .

(٢) المصدر السابق / ٢٠٣ .

(٣) المصدر السابق / ٢٠٢ ـ ٢٠٣ .

وليس شك في أن عبد القاهر كان يهدف الى تعميق المفهوم المتوارث للعبارة الأدبية وإلى تصحيح بعض الأخطاء المتداولة ومن أشهرها عبارة الجاحظ التي يرى فيها أن الشعر صناعة وجنس من التصوير [١] وإلى توضيح أمور الشعر والى القول بأننا دائماً نحتاج الى نظرية في المعنى في كل خطوة من خطوات تحليلنا . وقد أعانه على ذلك عمق إحساسه بفكرة «النظم» وجوهره - كما بينا - هو توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه والعمل بقوانينه وأصوله [٢] وإذا صح هذا أصبحت الأوصاف التي تمد اللفظ او التي سمعت أطرافاً منها على جرف .

ب - وإذا تصورنا المسائل الأخرى التي يجادل فيها عبد القادر وجدنا معظمها متأثراً بنظريته في «المعنى» أو «النظم» . (فالمجاز) - وإن جرى في ظاهر المعاملة على اللفظ ، بوصفه يقوم على انتقال اللفظ عن موضعه واستعماله في غير ما وضع له - فان الصفة فيه (للمعنى) . وهذه حقيقة قريبة . ففي قولنا عن الرجل «أسد» لايقصد أنه في معنى شجاع على الإطلاق ، «وانما التجوز هو في أن ادعيت للرجل أنه في معنى الأسد . وهذا - إن أنت حصلت - تجوز منك في (معنى) اللفظ لا اللفظ [٣] » فالتجوز ، إذن ، مداره أومآل الأمر فيه إلى المعنى وحده . و(الكناية) - وإن كانت توهم أن المزية والحسن فيها إلى اللفظ - فانها تستدل (بمعنى) على (معنى) «ألا ترى أنك لما نظرت الى قولهم : هو كثير رماد القدر ، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة لم تعرف ذلك من (اللفظ) ، ولكنك عرفت بالنظر اللطيف ، أو بأن رجعت إلى نفسك فطلبت له تأويلاً . [٤] » و (الاستعارة) تثبت بها (معنى) - عن طريق المشابهة - لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ، ولكنه يعرف من (معنى) اللفظ [٥] . بيان هذا : أنه لا خلاف في أن «اليد» من قول لبيد (من الكامل) :

وغداة ريح قد كشفت وقرة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

استعارة . إلا أنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ اليد قد نقل عن شيء إلى شيء . وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئاً باليد فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه ، وإنما المعنى

(١) المصدر السابق / ٣٦٨ وما بعدها و ٣٨٩ . وقارن بالجاحظ : الحيوان ٣/ ١٣١ - ١٣٢ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز / ٣٤٧ ، وانظر الدلائل / ٦٤ ، ٦٥ .
(٣) المصدر السابق / ٢٨٠ ، ٢٨١ .
(٤) المصدر السابق / ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٩ .
(٥) المصدر السابق / ٣٣١ .

على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها شبه الانسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد ، فلما أثبت لها مثل فعل الانسان باليد استعار لها اليد . وكما لا يمكنك تقدير النقل في لفظ اليد كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ» . [١] وإذا ما عرفنا أن اللفظ يعار من بعد أن يعار المعنى [٢] ، وأن «المبالغة» التي تفيدها الاستعارة لا تتأتى بوجه إلا إذا كان المستعار هو المعنى [٣] ، أمكننا القول بأن الاستعارة كالكناية ، والمجاز . مدارها على (المعنى) وحده . أو أنك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ .

وحينما نتصور «التمثيل» سوف نجد الأمر فيه أظهر : فالمعنى المراد لا يعرف من طريق اللفظ وإنما يعرف أو يتحصل من مجموع المعاني الأول . ألا ترى ان المغزى ، من قول يزيد بن الوليد الى مروان بن محمد حين بلغه أنه يتلكأ في بيعته «بلغني أنك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى . فإذا أتاك كتابي فاعتمد على أيهما شئت والسلام» ، هو التردد بين الأمرين وترجيح الرأي فيهما ، وأن هذا المعنى لا يعرف من لفظ التقديم والتأخير أو من لفظ الرجل ، وإنما يتأتى من المعاني الحاصلة من مجموع الكلام [٤] .

ويقال مثل ذلك في «الفصاحة» بوصفها طريقة في إثبات (المعنى) [٥] ، أو باعتبارها وصفاً تجب للكلام من أجل مزية تكون في (معناه) وأنها لا تكون وصفاً له من حيث اللفظ مجرداً عن المعنى . [٦] .

وإذا ما أقبلنا على قراءة ظواهر أخرى : كالتجنيس ، والحشو ، والطباق ، تساقطت في نفوسنا عناصر كثيرة وامحى هذا الحنين الغريب الى الشكل العاري من المعنى . وهوت آثار اللفظية والنزوات الهندسية والزينة السطحية التي نسب أمرها إلى هذه الظواهر خطأً أو قصوراً . ولو حاولنا أن نعطي لكلامنا شيئاً من القوة قلنا : إن فضائل هذه الظواهر جميعاً معنوية ، وأنها قادرة ـ إذا أحسنا تلمس السبيل إليها ـ على أن تعبر عن دلالات هامة عميقة الجذور في تشكيل (المعنى) الأدبي أو تغير المستوى الذوقي : (فالتجنيس) ـ مع أن الصورة صورة التكرير والاعادة ـ لا يخلو من فائدة غير متوقعة وذلك بعد أن يخالط المتلقي يأس منها . [٧] ويقال مثل ذلك في (الحشو) بوصفه يعطي

(١) المصدر السابق / ٣٣٤ .
(٢) المصدر السابق / ٣٣٢ ـ ٣٣٨ و ٣٤٠ .
(٣) المصدر السابق / ٣٣٢ ، ٣٣٦ .
(٤) المصدر السابق / ٣٣٨ . وانظر : أسرار البلاغة / ٩٩ ، ١٠٠ .
(٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٣٥٣ ـ ٣٥٦ .
(٦) المصدر السابق / ٣٣٩ وما بعدها .
(٧) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٧ وما بعدها . وانظر دلائل الاعجاز / ٤٠١ ، ٤٠٢ .

فائدة غير مترقبة .[1] وأما (التطبيق) فأمره أبين وكونه معنوياً أجلى وأظهر ، فهو مقابلة الشيء بضده ، والتضاد بين الألفاظ المركبة محال وليس لأحكام المقابلة ثم مجال .[2]

جـ - هذه هي أكثر المحاولات إلحاحاً في فهم مشكلة (المعنى) . وتلك هي الظواهر التي سيقت في ضوء تيار «اللفظ» أو التي نسب أمرها إليه تكلفاً أو قصوراً . ونستطيع بعد ذلك أن نلاحظ كيف يؤيد عبد القاهر هذه الدعوى ، ولو بعض التأييد ، إذا ألممنا بظواهر أخرى - كالسرقات والإيجاز والمعارضة والتفسير الأدبي - ظن أنها تؤلف مادة خصبة لفهم مشكلة المعنى . أو وجد فيها متسعاً لتوضيح مفهوم العمل الأدبي وتمييزه والبحث عن قيمته ، وللتأكيد على حق الخلق الأدبي في اعطائنا صورة أثرى .

أما (السرقة) فيتلخص موضوعها بأن مدار اهتمامنا الأول فيها هو (المعنى) وحده . فاللفظ لا يسرق وحده وإنما يسرق المعنى معه بالضرورة .[3] والذي يقرأ النقد العربي لا يسعه إلا أن يسلم بذلك ودون هذا المفهوم لا نستطيع حقاً أن نتمثل عناية النقد العربي الضخمة بمسألة الروابط بين المعاني . ونستطيع أن نوضح هذا الموقف مرة أخرى إذا علمنا «أن الشاعر قد يعمد إلى معنى مبتذل فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق إذ هو أغرب في صنع خاتم وعمل شنف وغيرهما من أصناف الحلى»[4] ، وإذا قيل : ان الشاعر - أو المبدع - أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً ، أريد باللفظ صورة أو خصوصية يحدثها الشاعر أو غير الشاعر للمعنى .[5]

والمتأمل في رأيه في (الايجاز) يجده ينبع من اعتبار خاص لمعنى اللفظ . فالمعاني لا تكثر ولا تقل .[6] وهذا رأي يدفعه الى القول بدلالة المعنى على المعنى ويجعله يشيع غير قليل من التصورات التي تحور من دلالات الألفاظ أو توهم أنها تستعمل من قبيل الدلالات التي يتسرب بعضها في بعض .

وفي (المعارضة) ما يكسب الطمأنينة إلى هذه الحقيقة . فالمعارض يتجه الى الأوصاف التي ترجع الى جهة (المعنى) فيعارضها ، وليس للألفاظ - من حيث هي ألفاظ مجردة - نصيب في المعارضة بوجه من الوجوه .[7]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة / ١٩ ، ٢٠ .

(٢) المصدر السابق / ٢٠ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٣٦٩ وما بعدها .

(٤) المصدر السابق / ٣٦٨ .

(٥) المصدر السابق / ٣٦٩ ، ٣٧٠ .

(٦) المصدر السابق / ٣٥٦ ، ٣٥٧ .

(٧) المصدر السابق / ٢٠٠ .

وفي مجال (التفسير الأدبي) يمكن أن يقال كلام كثير . وليس هناك شك في أن ما يبدو من تشابه (المعنى) في المفسر والتفسير يخدع الباحث . قد يقال أن المعنى واحد فيهما . [1] ولكن المزية التي تجدها لهما تكمن في طريقة إثبات كل منهما أو تقريره . [2] فالخلاف بينهما إذن في طريقة الإثبات ذاتها أو لنقل في «صورة المعنى» .

(٣)

ذلك موقف مختصر أو تطلع يسير لمسألة «اللفظ والمعنى» وقد قصدت إليها قصداً لأنها ربما كانت نقطة البدء في التفكير في مشكلة «النظم» أو كانت قرين التطلع المستمر إلى فهم أعمق لهذه المشكلة الشائكة أو أقرب إلى ذلك . فلنصل ما انقطع من حديث هذه المشكلة ولنتمهل في قراءة مدلولاتها واتجاهاتها ومنهج تناولها .

وأول ما نقول إن عبد القاهر بعد النظر الى مشكلة (المعنى) ـ بوصفها أداة هامة في تحليل العمل الأدبي ومواجهته ـ عاد يفكر في اعتبارات خاصة دفعته الى القول «بالنظم» ، وأخذ يبحث ـ داخل الفكرة العامة عن أدوات أكثر نضجاً للفهم انتهت به إلى القول بأن تشكيل العبارة وطريقة تنظيمها تنطوي على خصوصيات دقيقة وتكشف عن امكانيات ثرة لم تكن واضحة في النقد القديم . وهو في ذلك لا يلغي ـ كما يتوهم ـ فكرة «المعنى» الذي أثبته وأحياه وكشف عن قوته وثرائه ، إنما ألغى «المعنى العام» العاجز عن إدراك اعتبارات خاصة أو خلق نوع من التوتر أو النشاط الوجداني . ومن أجل ذلك حاول أن يفرق بدقة بين مزية في «المعنى العام» الناتج من العلاقات التي تربط الكلمات في داخل الجملة ، وأخرى في «النظم» . فالذي يدقق النظر في قول الجاحظ : (جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق سبباً ، وحبب اليك التثبت ، وزين في عينك الانصاف . . . الخ» يجد نفسه أمام عبارات ممزقة أو وحدات مستقلة لا يأخذ بعضها برقاب بعض ، وليست تتضمن فضيلة من فضائل «النظم» ، أو ليست منه في رتبة ، على حسب تقويمه لها . [3] ولهذا السبب البعيد أيضاً وجهت المفارقة بين مزية في «معنى» الاستعارة و«بلاغتها» وبين مزية في «النظم» . فليس مرد بلاغة الاستعارة إلى «المبالغة» التي تحدث عنها النقاد قبله ، ولكنها في طريقة الإثبات عينها . ولا أدل على ذلك من أن الاستعارة ـ من قول الشاعر (من البسيط) :

---

(١) المصدر السابق / ٣٤٢ .

(٢) المصدر السابق / ٣٤٣ .

(٣) المصدر السابق / ٧٦ ، ٧٧ .

سالــت عليه شعــابُ الحــيّ حــين دعا
أنصـــاره بوجـــوه كالدنانير

على لطفها وغرابتها ـ انما تم لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى : بما توخي في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤ ازرته لها . وان شككت فاعمد الى الجارين والظرف فأزلْ كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه فقل : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون الحال ؟ وكيف يذهب الحسن والحلاوة ؟ وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها ؟» [1] .

وفي هذا النموذج ما يكسب الطمأنينة إلى القول بأن طريقة الشاعر في صياغة استعاراته ، أو في بناء وحدة خاصة للكلمات جزء أساسي من جماليات التصوير الشعري ، وأنها هي التي تضيف إلى الشعر حسنه وقوته وثراءه . وفيه أيضاً ـ كسابقه ـ ما يجعلنا نصرح بأن «المعنى العام» لا يعني عبد القاهر وأنه ليس أصلاً في حديث «النظم» ولا يمت بصلة إليه ، أو ليس بغرض من أغراضه في شيء . وهذه خاصية يهمنا كثيراً أن ننبه إليها لأنها ، وحدها ، هي التي توضح العلاقة الحقيقية بين «النظم» و«المعنى» ودونها لا نستطيع أن نتحسس موقع المعنى من النفس ولا أن نتمثل الاختلافات التي تحدثها أمكنة الكلمات وصياغتها . ومن أجل ذلك راح عبد القاهر يقارن بين قوله تعالى (واشتعل الرأس شيبا) ، واشتعل شيب الرأس ، واشتعل الشيب في الرأس . ويلح على أن بحث الاستعارة ، هنا ، ينبغي أن يتم في ضوء تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها وربطها . أو أن صيغة التركيب في الآية تؤدي معنى أو وظيفة تحتاج الى تحليل . وهذه حقيقة يسيرة . ففي الآية مزية لا ترجع إلى مزية «المعنى» أو «الاستعارة» و«إنما تدخل على النفوس بأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه فيرفع به ما يسند إليه ، ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده مبيناً أن ذلك الإسناد وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثاني ، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة» [2] ، «وفي الآية شيء آخر من جنس النظم وهو تعريف الرأس بالألف واللام وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة . وهو أحد ما أوجب المزية . ولو قيل : واشتعل رأسي . فصرح بالإضافة لذهب بعض الحسن» [3] . ويقدم كذلك قول الشاعر : (من الطويل) :

---

(١) المصدر السابق / ٧٨ .
(٢) المصدر السابق / ٨١ .
(٣) المصدر السابق / ٨٣ .

فلو إذْنبا دهرٌ وأنكرَ صاحبٌ وسلَّط أعداءٌ وغابَ نصيرُ

«فانك ترى من الرونق والطلاوة ، ومن الحسن والحلاوة ، ثم تتفقد السبب في ذلك فتجده : إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو «اذنبا» على عامله الذي هو «تكون» وان لم يقل : فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة اذنبا دهر ، ثم إن قال «تكون» ولم يقل «كان» ثم ان نكّر الدهر ولم يقل «فلو إذنبا الدهر» ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد . ثم ان قال «وأنكر صاحب» ولم يقل : «وأنكرت صاحباً ، لا ترى - في ذلك - شيئاً غير الذي عددته لك تجعله حسناً في النظم . وكله من معاني النحو كما ترى . وهكذا السبيل أبداً في كل حسن ومزية رأيتها قد نسبا إلى النظم» . [1] .

أريد أن أقول : إن الآفاق التي يبحث فيها عبد القاهر لا تمت بصلة إلى «المعنى العام» أو أن هذا (المعنى العام) لا يعني عبد القاهر وأنه ليس من مبحث النظم في اعتبار . وفي النماذج التي قدمناها ما يكسب الطمأنينة إلى هذه الحقيقة ، وفيها - أيضاً - شاهد صريح على أن مناط (النظم) معانٍ ذات قالب نحوي ، وأن صاحبنا يسند المعاني التي يرومها إلى النحو ويصر على أن يجعلها منه وليست منتمية الى بحث آخر سواه ، وبعبارة أخرى إن الهيئة النحوية للكلمة ذات مزية ترجع إلى علاقة الكلمة بالمساق . وهذا المعنى نفسه يدفعنا إلى القول بأن نقطة البدء في النظم ، وفقاً لعبد القاهر ، هي «العلاقات السياقية» وأن أي بحث لمسألة النظم ومعناه لا يستغنى بحال عن التعرض لهذه المشكلة . ومن ثم ينبغي ألا نتعجل المرور بها .

(٤)

ولكي نتصور «العلاقات السياقية) على وجوهها الصحيحة ينبغي ان نعرف الوصف النحوي الدقيق «للعلاقة» بين أجزاء العبارة أو التركيب ، وموقع الفضلات والمتعلقات خاصة منها . واستعمال بعضها مع بعض وأخذ بعضها بحجز بعض ، ثم نعرض للوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيها هذه العلاقات أو تبنى عليها .

لقد لاحظ عبد القاهر أن وصف النحو العربي للعلاقة بين أجزاء العبارة لا يفي بالغرض ، أو هو يوهم غير الحق أحياناً . من ذلك أن النحاة يقسمون العبارة قسمين : هناك ركنا التعبير المسند والمسند إليه ، أو الفعل والفاعل ، أو المبتدأ والخبر ، وكل ما زاد على جزأي الجملة هو منطقة فضول أو زيادة يمكننا أن نحدد موضعها أو نفصلها عن

---

(١) المصدر السابق / ٦٨ ، ٦٩ .

الجانب الأساسي في البناء النحوي للتركيب أو الجملة . [1] ومن ثم راح عبد القاهر يتأمل العلاقة بين أجزاء التعبير ويحاول التعرف على تفصيلات الترابط بين الكلمات ، التي أهملها النحاة قبله ، أو الاحتمالات المختلفة التي يتعرض لها الترابط بين عنصرين أو «الإسناد» ومن خلال ذلك كله كان يصحح المفهوم المتوارث للعبارة الأدبية ويحرض الباحثين على أن يعيدوا قراءة التشكيل النحوي للعبارة الأدبية في ضوء فكرة «العلاقات السياقية» التي تدخل في تكوينها ، ويلح على أن الاهتمام بهذه «العلاقات» يكفل توضيح القيم الكامنة في الشعر ، ويعطي لبنائه أو تركيبه غنى ومادة جديدة . مثال ذلك قول الفرزدق : (   ) :

وما حملت أمُّ امرىءٍ في ضلوعها   أعقَّ من الجاني عليَّ هجائيا

فأنت إذا نظرت «لم تشك في أن الأصل والأساس هو قوله : وما حملت أم امرىء . وأن ما جاوز ذلك من الكلمات الى آخر البيت مستند ـ اليه ـ ومبني عليه [1] . وبعبارة أخرى إن عبد القاهر يقر ، هنا ضمناً أن الكلمات أو الألفاظ المفردة لا تدرك وحدها وإنما تدرك في داخل حكم أو «علاقة» وأن معانيها لا تعرف في أنفسها وإنما تفهم في ضوء علاقات السياق وقرائنه ومبانيه ، وأنه لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة الى كلمة وبناء لفظة على لفظة .

والواقع أن عبد القاهر فتن بفكرة «العلاقات» المعقدة كثيراً . ومن أجل ذلك راح يفرق بدقة بين مدى الارتباط بين أجزاء العبارة أو جوانب التعبير . فإذا كانت صورة المعنى في بيت (الفرزدق) لا تتبين إلا عند آخر حرف من البيت [2] ، فإن من الشعر ، كقول القائل : (من السريع)

النشرُ مسكٌ ، والوجوهُ دنا   نيرُ ، وأطرافُ الأكفِّ عَنَمْ

ما قد يكون جملاً ، أو وحدات مستقلة ، عطف بعضها على بعض بالواو ، أو ركبت تركيباً بسيطاً لا تصير بانضمام غيرها إليها شيئاً آخر ، ولا يلحقها تغيير أو تأثير بانضمام ثانيها إلى أولها [3] . وفي هذا المنحى يوازن بين قول (الفرزدق) وبيت (بشار) (من الطويل)

كأنَّ مثارَ النقع فوق رؤوسنا   وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبه

(1) المصدر السابق / ٤١١ ، ٤١٧ .

(1) المصدر السابق / ٤١٧ ، ٤١٨ . (2) المصدر السابق / ٤١٢ . (3) المصدر السابق / ٤١٣ .

أو قول (زياد) : (من الطويل)

وإنّـا وما تلقـى لنـا إنْ هجوتنا لكالبحـر مهما يُلـقَ في البحـر يغرق

فأنت تستطيع أن تجد في تنظيم كل منهما وصياغته وطبيعة الارتباط بين أجزائه مزية على قول (الفرزدق) . لأنك تجد في صدر بيت (الفرزدق) جملة تؤدي معنى وإن لم يكن معنى يصح أن يقال : إنه معنى فلان . ولا تجد في صدر ـ هذين البيتين ـ ما يصح أن يعد جملة تؤدي معنى ، فضلاً عن أن تؤدي معنى يقال إنه معنى فلان ، ذاك لأن قوله «كأن مثار النقع ـ إلى ـ وأسيافنا» ، جزء واحد . و«ليل تهاوي كواكبه» بجملته الجزء الثاني الذي ما لم تأت به لم تكن قد أتيت بكلام . وهكذا سبيل بيت زياد : فقوله : «فإنا وما تلقى لنا إن هجوتنا» جزء ، وقوله «لكالبحر» الجزء الثاني . وقوله «مهما تلق في البحر يغرق» وإن كان جملة مستأنفة ليس لها في الظاهر تعلق بقوله : لكالبحر . فإنها لما كانت مبنية لحال هذا التشبيه صارت كأنها متعلقة بهذا التشبيه ، وجرى مجرى أن تقول : لكالبحر في أنه لا يلقي فيه شيء إلا غرق» . [1] .

فقول بشار أو زياد أفضل تركيباً لأنه أمعن في الوحدة ، أو لأن صياغته أو العلاقة بين أجزائه على جانب خصب من قوة الارتباط والتعقيد .

قوة الارتباط أصل يدق فيه المسلك . وقد تتحد أجزاء الكلام ويشتد ارتباط ثان منها بأول ويحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً . ومن ذلك قول البحتري : (من الطويل)

إذا ما نهـى الناهـي فلـجّ بي الهوى أصاخـت إلى الـواشي فلـجّ بهـا الهجرُ

وقول كثيّر : (من الطويل)

وإنّـي وتهيامـي بعـزّةَ بعدما تولّيتُ مما بيننـا وتولّت

لكالمرتجـى ظِلَّ الغمامـة كُلما تبـوأ منهـا للمَقيل اضمحلت [2]

فكرة «العلاقات» ، إذن ، تشكل بتفاعلها مع سياق ، أو أنظمة خاصة من الكلمات قوة فاعلة تعطى للأجزاء دلالات أو فاعليات خاصة . وكلما أمعنا في هذا التصور ضربنا في أعماق النقد الأدبي في إطاره القديم . ولكن المشكلة التي تواجهنا باستمرار هي أن هذه «العلاقات» لا تستطيع أن تصنع الكثير . أو أن هذه الفاعليات الخاصة التي يلح عليها عبد القاهر لا تعدو أن تكون من قبيل الزينة والتحسين أو الكسوة الجميلة . فاللغة ، وفقاً لعبد القاهر ونقاد العربية المتقدمين ، نظام من الاشارات والكسوة . وامكانياتها

(١) المصدر السابق / ٤١٣ ، ٤١٤ . (٢) المصدر السابق / ٧٣ ، ٧٤ .

معروفة أو كالمتفق عليها . ومن أجل ذلك يخيل الى عبد القاهر أنه من الممكن أن تدرس فكرة «العلاقات السياقية» في الشعر بمنأى عن تشكله الموسيقى أو بنيته الايقاعية [٣] .

(٥)

وأهم جانب في بحث عبد القاهر ما ألح عليه من أن فكرة «العلاقات» تنطوي على حركة خلق مستمرة في اللغة ترجع إلى موقع الكلمة من السياق وعلاقتها به ، ومن ثم شاد بها عبد القاهر كثيراً فألغى كل الامكانيات الأخرى التي يحتملها السياق وأدخل بعضها في فكرة «التعليق» أو «النظم» ، وقدر منذ البدء أن لدينا في البناء الشعري خصوصيات لا تفهم بمعزل عن فكرة «العلاقات السياقية» وأن الكلمة لا يتصور معناها من دون أن يراد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ، ولا يصح أن يتعلق بها الفكر مجردة من معاني النحو التي هي محصول التعلق ، وتوخيها فيها . [١] ورأى أنه لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها في بعض وأن الاهتمام بهذا الموضوع يكفل توضيح الخصائص الكامنة في العبارة الأدبية . وأن على الباحث أن يتعقب ما سماه النحاة المتقدمون اسناداً وتعدية وحالاً وتوكيداً وعطفاً وما إلى ذلك . يقول عبد القاهر واعلم أنه «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ، ويُبنى بعضها على بعض . وتجعل هذه بسبب من تلك ـ وإذا كان كذلك ـ فبنا أن ننظر إلى «التعليق» فيها والبناء ، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتها : ما معناه وما محصوله . وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محصول لها غير أن تعمد الى اسم فتجعله فاعلاً لفعل أو مفعولاً ، أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبراً عن الآخر ، أو تتبع الاسم اسماً على أن يكون الثاني صفةً أو حالاً أو تمييزاً ، أو تتوخى في كلام هو لاثبات معنى أن يصير نفياً أو استفهامياً أو تمنياً فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك ، أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى أو بعد اسم من الأسماء التي ضُمِّنَتْ معنى ذلك الحرف . وعلى هذا القياس . [٢] .

ونظرة في كل هذه النماذج تبين لنا أن مناط «التعليق» هو انشاء «العلاقات» بين المعاني النحوية كعلاقة الاسناد والتعدية والتوكيد والظرفية والمعية والحال والتمييز والاستثناء والإضافة والتبعية . . الخ وهي كما تراها معاني النحو وأحكامه .

(٦)

«قد تشير التطبيقات التي ذكرتها لعبد القاهر أن الحكم ـ الذي هو مدار النحو ـ

(٣) المصدر السابق / ٢٧٨ ، ٣٦٤ .

(١) المصدر السابق / ٣١٤ وما بعدها . (٢) المصدر السابق / ٤٤ ـ ٤٥ .

جمالي ، وليس الحكم بالصواب أو الخطأ ، وقد يبدو من بعض النصوص أثر النظم في جماليات المجاز والاستعارة وفي توضيح ما يسمى النشاط الخيالي الشعري . من ذلك قول المتنبي : (من الخفيف)

غضبَ الدهرَ والملوكَ عليها فبناها في وجنة الدهرِ خالا

قد ترى في أول الأمر أن حسنه أجمع في أن جعل الدهر وجنة ، وجعل البنية خالاً في الوجنة ، وليس الأمر على ذلك . فان موضع الأعجوبة في أن أخرج الكلام مخرجه الذي ترى . وإن أتى بالخال منصوباً على الحال من قوله «فبناها» . ألا ترى أنك لو قلت : وهي خال في وجنة الدهر : لوجدت الصورة غير ما ترى . [1] وقول القائل : (من المجتث)

يا مسكةَ العطار وخالَ وجهِ النهار

الملاحظة في الإضافة بعد الإضافة ، لا في استعارة لفظ الخال . إذ معلوم أنه لو قال : يا خالاً في وجه النهار أو : يا من هو خال في وجه النهار لم يكن شيئاً . [2] وقول ، المتنبي ، أيضاً : (من الطويل)

وقيّدتُ نفسي في ذراك محبةً ومن وَجَدَ الإحسانَ قيداً تقيّدا

الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة ، وإنما كان ما ترى من الحسن بالمسلك الذي سلك في النظم والتأليف . [3] فإذا كان تنظيم الكلمات ذا أثر في جماليات الاستعارة وفي توضيح النشاط الخيالي الشعري فهل يصح بعد ذلك أن يكون النظم من باب الأوضاع النحوية التي تعلق بالذهن أو من باب القواعد التي تحفظ وتطبق ؟! وإذا تعمقنا هذه الفكرة فسوف نجد عبد القاهر يشير إلى مفهوم «الغرض» والمقصد وينبه إلى أن المزية موضعية ذوقية بحق . يقول : «واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة . ولكنا أوجبناها للعلم بمواضعها . وما ينبغي أن يصنع فيها فليس الفضل للعلم بأن (الواو) للجمع و(الفاء) للتعقيب بغير تراخ و(ثم) له بشرط التراخي و(إن) لكذا و(إذا) لكذا ، ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت وألفت رسالة أن تحس التخير ، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه . وأمر آخر إذا تأمله انسان أنف من حكاية هذا القول . فضلاً عن اعتقاده : وهو أن المزية لو كانت تجب من أجل اللغة والعلم بأوضاعها ، وما أراده الواضع فيها لكان ينبغي ان لا تجب الا بمثل الفرق بين الفاء ، وثم ، وإن ، وإذا ، وما أشبه ذلك مما يعبر عنه وضع لغوي . فكانت لا تجب بالفصل وترك العطف ، وبالحذف والتكرار ، والتقديم والتأخير ، وسائر ما هو هيئة يحدثها لك

---

(١) المصدر السابق / ٨٢ . (٢) المصدر السابق / ٨٢ . (٣) المصدر السابق / ٨٣ .

التأليف ، ويقتضيها الغرض الذي تؤم ، والمعنى الذي تقصد ، وكان ينبغي أن لا تجب المزية بما يبتدئه الشاعر والخطيب في كلامه من استعارة اللفظ بشيء لم يستعر له ، وأن لا تكون الفضيلة إلا في استعارة قد تعورفت في كلام العرب ، وكفى بذلك جهلاً »[1] .

ومن المفيد ها هنا أن نذكر نموذجاً ثانياً حيث يقول عبد القاهر «واذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو ، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها .

ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في نفسها ، ومن حيث هي على الاطلاق ، ولكنها تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض . تفسير هذا : أنه ليس إذا راقك التنكير في «سؤدد» من قوله[2] : «تنقل في خلقي سؤدد» وفي «دهر» من قوله[3] : «فلو اذ نبا دهرٌ» فإنه يجب أن يروقك أبداً وفي كل شيء . ولا إذا استحسنت لفظ مالم يسم فاعله في قوله «وأنكر صاحبٌ» فإنه ينبغي أن لا تراه في مكان إلا أعطيته مثل استحسانك ها هنا .

بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم . وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج : الى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه اياها إلى مالم يتهد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم[4]» .

---

(١) المصدر السابق / ١٩٢ - ١٩٣ . (٢) يعني قول البحتري : (من المتقارب)

تنقل في خلقي سؤددٍ ... سماحاً مرجى وبأساً مهيبا

(انظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٦٧) .

(٣) يعني قول ابراهيم بن العباس : (من الطويل)

فلو اذنبا دهرٌ وأنكر صاحبٌ ... وسلط أعداء وغاب نصير

(انظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٤١٩ ، ٤٢٠) .

(٤) المصدر السابق / ٦٩ ، ٧٠ . وانظر - أيضاً - المصدر نفسه / ٤١٩ ، ٤٢٠ .

فالمزية في المعاني ، إذن ، موضعية ذوقية ، تتأتى للمنشىء - أو المبدع - في موضع دون موضع وتعرض للظاهرة - أو الكلمة داخل بنائها - في مقام دون مقام . وهذه حقيقة ينبع الإقرار بها - كما نرى في هذين النموذجين - من إشارة عبد القاهر إلى فكرة الغرض أو المقصد الخاص . وإلحاحه على أن الظاهرة قد تتكرر دون أن تتكرر المزية الناجمة عنها . ومن نفيه للمعاني النحوية التي تقوم على أوضاع تعلق بالذهن وقواعد تحفظ وتطبق . ثم ان مقارنته معاني النحو التي هي محصول النظم بالأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، وربطه بين حديث في النظم وحديث في جودة الاستعارة المبكرة لا يمكن أن تفهم بمعزل عن هذا المنحى أو الاتجاه .

ومغزى هذا كله أن «النظم» ليس له اطار يحدده أو سور يحيط به بدقة . ومن الصعب تلخيص مدلوله في ناحية أو كيفية معينة . ومن أجل ذلك نبهت ، في بدء حديثي عن هذه المشكلة ، الى أن قول عبد القاهر بأن النظم هو توخي معاني النحو مشوب بشيء من القصور وأنه ينبغي أن يواجه بحذر شديد . وهذا الموقف يدفعنا خطوة ثانية الى القول بأن البحث في «النظم» عند عبد القاهر كان ذا منحيين أو اتجاهين اثنين : أولهما بلاغي والثاني نحوي . وهذه النظرة تتضمن ، في الواقع ، الاعتراف بأن اللغة تنطوي على قوى ذاتية توجه خلقها وفاعليتها ، وأن لها ايحاءات بعيدة تكيف دلالات هامة في نموها وشاعريتها . وأن هذه الفاعلية أو الشاعرية كثيرا ما تظهر في اختيار الكلمات والتراكيب والصور . وبعبارة أدق قليلا : اننا حين نقرأ اللغة وموادها قراءة شاعرية أو حين نتأمل صياغتها ونظمها وطريقة تأليفها تأملا يفيد في توضيح جمالياتها ، لا نستطيع أن نتغاضى عن هذا النسيج المبهم من الإيحاءات الأدبية والمواقف الرمزية ، أو نتجاهل هذه المزايا الموضعية التي تتأتى في مقام دون مقام أو تعرض في كلام دون كلام .

(٧)

واذا مضينا نتعقب أوجه «النظم» التي فاتتنا من قبل ، وحاولنا أن نستكمل اللوحة التي رسمها عبد القاهر له . وجدنا عبد القاهر يضيف منحى (لغويا) ثالثا متميزاً من النحو الثاني الذي يحفل به . «فليس يخفى - في قول الشاعر : (من الطويل)

وإنْ طرَّةٌ راقتــك فانظُــرْ فربّما أمــرُّ مذاقِ العــود والعــودُ اخضرُ

أو في قول المتنبي : (من الطويل)

بمــن نضربُ الأمثــالَ أم من نقيسه إليكَ أهــلُ الدهــرِ دونــكَ والدهرُ

- على من له ذوق أدنى ذوق - أنه لو أتى موضع الظاهر في ذلك كله (بالضمير) فقيل :

وربما أمر مذاق العود وهو أخضر . وأهل الدهر دونك وهو : لعدم حسن ومزية لاخفاء بأمرهما . ليس لأن الشعر ينكسر ولكن - لأمر - تنكره النفس[1]» . ومدلول (كاد) - اللغوي - في سياق النفي يوهم أن المعنى في قول ذي الرمة : (من الطويل)

إذا غيّرَ النأيُ المحبينَ لم يكد رسيسُ الهوى من حبّ ميّة يبرحُ

على أن الهوى قد برح . ولكن ذوق اللغة شيء آخر ينبىء أن المعنى «على أن الهوى من رسوخه في القلب وثبوته فيه وغلبته على طباعه بحيث لا يتوهم عليه البراح . وأن ذلك لا يقارب أن يكون فضلاً عن أن يكون[2]» .

ومثل هذا الإحساس الجمالي أو الاتجاه الذوقي يغري الباحث أن يتخلى طوعاً أو كرهاً عن فكرة ثبات الاطار والمدلول أو «النظم» . ويسيغ لنا أن نقول ان فكرة ثبات المدلول قد تنافسها - عند عبد القاهر - فكرة «الذوق» . - ذوق اللغة في التركيب ، وذوق المبدع أو المنشىء - الذي يعين على النقد الجمالي الموضعي والتذوق البلاغي ، ويكشف عن كثير من جوانب المعنى وثرائه وتعقيده . والذي يقرأ كثيراً من تحليلات عبد القاهر يمكن أن يخرج بهذه النتيجة . ولذلك ينبغي أن نعاود قراءة مثل هذه التحليلات بشغف واهتمام .

(٨)

على أن عبد القاهر يوسع من دائرة «النظم» ويمد من طاقته ، حين يصر على اعتبار المجاز الحكمي والكناية مبحثين في النظم . ويلح على أن هذا «النظم» يوجه إدراك هذين المبحثين ويكشف عن امكانيات غير قليلة فيهما . ويؤنس مما ندعى أن المجاز الحكمي مجاز في الاسناد . وهو اعتبار يقوم في أساسه على تسام بالمعنى النحوي وينبع الإقرار فيه من الإلحاح على مشكلة «النظم» وجوهره الإثبات أو الإسناد ، يقول الشاعر : (من الطويل)

تجوبُ له الظلماءَ عينٌ كأنها زجاجةُ شربٍ غير ملأى ولا صفر

هنا يلاحظ عبد القاهر أن تعلق الفعل بالفاعل تعلق غير حقيقي ، وأن الارتباط بينهما غير عادي . ومن أجل ذلك يقول : ان المجاز ليس في الفعل (تجوب) نفسه . لأنه مستعمل في نفسه على حقيقته غير مخرج عن معناه وأصله الى معنى شيء آخر . وانما المجاز في أن أسند الى العين . أو في اعتبار العين فاعلاً لهذا الفعل (تجوب)[3] .

---

(١) المصدر السابق / ٤٢٧ .

(٢) المصدر السابق / ٢١٣ ، ٢١٤

(٣) المصدر السابق ٢٣١ ، ٢٣٢ .

أما (الكناية) فلم تكن بمنأى عن المجاز . ومن أهم ما نحرص على التنبيه اليه هنا هو أن المسألة فيها دائرة على طريق (إثبات) الصفة أو المعنى لا المعنى نفسه[1] . وفي هذا اشارة ضمنية إلى أن (الكناية) لا يمكن أن تفهم بمعزل عن «النظم» في دلالته المرسومة . وكأن المزية فيها راجعة إلى قوة العلاقة والارتباط أو الاسناد .

(٩)

بقيت بعد ذلك مسألة أخيرة تتعلق بطبيعة «النظم» ومعناه . وتكشف عن منحى خطير في فهم دلالته وتكوينه . وإذا أنت قرأت في (دلائل الاعجاز) وجدت عبدالقاهر يحاول أن يشتق خصائص مميزة (للنظم) لا تنتمي إلى المجالات التي تحدثنا عنها . وإنما تنتمي إلى مجال آخر هو : المنحى الذي يختص به المنشيء أو المبدع . وكأن النظم ، وفقاً لهذا المنحى ، وثيقة تستند إلى تجارب ذاتية . أو كأن له دائماً معادلاً سيكولوجياً . فهو يتحرك حركة تابعة لذاتية صاحبه لا حركة ذاتية خاصة بتشكله أو تركيبه . وبعبارة أدق قليلاً : ان النظم وفقاً لعبدالقاهر ليس سوى علامات على احساس المبدع أو المنشيء وأهدافه الذاتية . فامرؤ القيس هو صاحب البيت : (من الطويل)

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل
بسقطِ اللوى بين الدَّخول فحومل

لأنه هو الذي صنع في معانيه ما صنع وتوخى فيها ما توخاه من كون «نبك» جواباً للأمر ، وكون (من) معدية له إلى «ذكرى» . وكون «ذكرى» مضافة إلى «حبيب» وكون «منزل» معطوفاً على «حبيب»[2] .

(١٠)

بعد هذا الموقف الذي فسرنا فيه طبيعة النظم وأشرنا إلى دلالاته واتجاهاته يصح أن نسأل عن (بنيته) أو (تركيبه) . وهنا نعود مرة أخرى إلى تطبيقات عبدالقاهر الواسعة التي تبين دائرة النظم وتوضح المفاهيم التي استخدمها عند الكلام عنه ، وتتيح لنا التعرف على الأساس الذي يقوم عليه ، ومنهج القول فيه . وإذ ذاك يتبين لنا أن النظم وفقاً لعبدالقاهر بنية معقدة تتسع لكثير من مظاهر النشاط اللغوي : كالتعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والفصل ، والوصل ، والايجاز والتكرير ، والتعبير بالجملة الاسمية والفعلية ، والقصر والتخصيص ... الخ . وسوف نجلي أثر النطق في هذه الظواهر كلها .

---

١) المصدر السابق/ ٢٣٨ وما بعدها

٢) المصدر السابق/ ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

من هذه النقطة نبدأ في تفهم بنية النظم والاهتمام بالنشاط النحوي فيها . ولا دعوى في إلحاح عبدالقاهر على هذه العناصر اللغوية وإعطائها أهمية كبرى . ولكن المشكلة التي تواجهنا باستمرار هي أن النشاط اللغوي يرتد وفقاً لعبدالقاهر ، إلى اشارات بسيطة محددة . وينطوي في داخل موقف فطري قريب إن لم يكن من قبيل الزينة والتحسين أو الكسوة .

١) فالتعريف (بأل) يأتي وفاء لأغراض نحوية قريبة ولاشارات بسيطة محددة يمكن الوصول إليها دون معاناة وجدانية خاصة :

أ ـ فقد يكون التعريف مفيداً (للجنس) . ففي قولك : الرجل أفضل من المرأة ، لا تريد رجلاً بعينه وإنما تشير إلى (الجنس) الذي قد ثبت في الأفئدة[1] .

ب ـ وإلى جانب الجنس الذي يستفاد من التعريف هناك صور منه تفيد معنى (الكمال في الصفة) . تقول : أنت الشجاع . بمعنى الكمال في الشجاعة . وكأنك قلت : أنت الذي كملت فيه الشجاعة ، بكل معانيها ، على الحقيقة[2] .

حـ ـ على أن هناك دلالة أخرى حيث يكون التعريف مفيداً (للعهد) كقوله : فعل الرجل كذا ، تريد واحداً بعينه ، وقد عهده المخاطَب والمخاطِب ، وعرفه بأمر[3] . وهذا المعنى يختلف من الوجهة العقلية وضوحاً وغموضاً باختلاف النماذج . ومن ثم ندرك ـ إذا صبرنا على قراءة بعض النماذج ـ أن (العهدية) قد تحتاج إلى شيء غير قليل من التأول العقلي ، والنشاط الذهني . فهو يقول بعد أن يورد مثل قول الشاعر : (من الكامل)

إن كان يحسدُ نفسَه أحدٌ
فلأزعمنَّك ذلك الأحدا

«فهذا كله على معنى الوهم والتقدير ، وأن يصور في خاطره شيئاً لم يره ، ولم يعمله ثم يجريه مجرى ما عهد وعلم»[4] .

وبيان هذا كله أن (للتعريف) عند عبدالقاهر وجوداً متميزاً إلى حد كبير . فهو يأتي وفاء لأغراض ثابتة كالقول بالجنس والكمال في الصفة والعهد . ومن ثم يكون كل ما في اللغة والشعر من خصب إنما يرجع إلى استغلال مثل هذا التعريف ، أو هذا النشاط

---

١) عبدالقاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٨٥٧ ، وانظر أيضا : دلائل الاعجاز/ ١٥١ والجمل/ ٣١

٢) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ١٥٢ ، ١٥٣

٣) عبدالقاهر الجرجاني : الدلائل/ ١٣٩ ، وانظر أيضا : المقتصد ١/ ٨٥٧

٤) [illegible]

اللغوي المتكرر استغلالاً لا يخرج بها عن هذه المعاني الموجزة المحددة . ويصبح الأساس في تفهم بنية اللغة والشعر هو وجود مثل هذه الخاصيات الدقيقة الثابتة أو الملازمة للكلمات والصيغ .

وإذا ما انتقلنا إلى (التنكير) وجدنا عبدالقاهر يلح على معنى (البعضية) إلحاحاً مستمراً يسترعي النظر حقاً ، ويستعين بها وحدها في تفهم بنية العبارة الأدبية واستخراج ما فيها من ثراء وقوة كامنة . ونستطيع أن نستشهد لهذا الموقف من خلال الأمثلة : يقول الله تعالى (ولكم في القصاص حياةٌ) . هنا نلاحظ أن نشاط عبدالقاهر محصور في تعقب معنى (التنكير) الذي يكيف دلالات خاصة في معنى الآية ويوجه إدراكنا لها . فالمعنى المستفاد من التنكير هو «على حياة في بعض أوقات المهموم بقتله. والتعريف هنا ممتنع لأنه يقتضي أن تكون الحياة قد كانت بالقصاص من أصلها ـ. وليس الأمر كذلك .

وهذا المعنى ، (البعضية) ، يمكن اعتباره في قرب وجدانياً . ولكنك تلحظ كيف أن عبدالقاهر ينتقل من معنى لغوي ظاهر هو (التنكير) إلى ملحظ وجداني أو معنى بلاغي هو (البعضية)، أو كيف يستنتج هذا المعنى البلاغي من أساس لغوي . ويتخذ هذا الأساس تكأة يعتمد عليها في إقرار هذا الملحظ الأدبي أو تحقيقه .

والتنكير ذو الطابع الوجداني الذي حاولنا أن نضرب له المثل يمكن أن يكون نقطة بدء دراسة مقارنة . فقد تصحّ النكرة والمعرفة معاً ـ من وجهة نظر نحوية ـ ولكن التنكير يضيف إلى التركيب صورة أو معنى أنضر ، أو يكون له في النفس أنس ولطف موقع . فأنت إذا نظرت إلى قوله تعالى (ولتجدنهم أحرص الناس على حياةٍ) «وجدت لهذا التنكير وإن قيل (على حياة) ولم يقل : على الحياة : حسناً وروعة ولطف موقع لايقادر قدره وتجدك تعدم ذلك مع (التعريف) وتخرج عن الأريحية والأنس إلى خلافهما»[1] وفي قول الشاعر : (من الطويل)

تجوب له الظلماءَ عينٌ كأنها
زجاجةُ شرب غير ملأى ولاصفر

يلاحظ أنه من الممكن نظرياً أن يستعمل لفظ (العين) معروفاً ، وأن يقال بغض النظر عن الوزن : تجوب له الظلماء عينه . ولكن هذا التشكيل (النثري) الجديد لا يكون له هذا الموقع النفسي الذي تراه في التركيب (الشعري)[2] . وإذا ما قارنا بين التشكيلين لنا أن

١) المصدر السابق/ ٢٢٤
٢) المصدر السابق/ ٢٣٢

(التنكير) في التركيب الشعري يعبر عن حالة نفسية خاصة لا يعبر عنها (التعريف) وهكذا يحيل (التنكير) ظاهرة بلاغية أو ملحظاً وجدانياً خالصاً .

٢) وفي (التقديم) نرى أن المعنى الوجداني ليس أصلاً في حديث عبدالقاهر . إذ القول بالأهمية أو العناية ، وتأكيد الحكم ، ودعوى الانفراد ، ذو صبغة عقلية لا يتضح فيه تلمس الجانب الوجداني أو المعنى الأدبي . ولبيان ذلك في صورة تطبيقية أكثر اقناعاً نقول : إن عبدالقاهر حين تحدث عن «التقديم» تردد بين اثبات أغراض نحوية وأخرى بلاغية . أو لنقل إنه وقف موقفين متميزين . أولهما : نحوى ، والثاني : بلاغي أو جمالي : والموقف النحوي يتضح في الفارق بين تقديم (الفعل) وتقديم (الاسم) في (سياق الهمزة) - سواء أكانت الاستفهام أم كانت للتقرير أو الانكار أو التوبيخ - و(النفي) وفي تقديم (النكرة) على (الفعل) . وأيسر ما يسأل الباحث نفسه عنه في هذا المقام ، هو هذا الحيز الواسع الذي تكثر نماذجه وتتضخم بحيث ينبغي أن نتهيأ لكثير من الصبر حتى نتخير منها ما نريد . ولنلاحظ باديء الأمر أن (المتقدم) الذي يلي الهمزة هو المسؤول عنه سواء في ذلك أكان فعلاً أم فاعلاً أم مفعولاً أم ظرفاً . وهو الذي يقع عليه ما تعمله الهمزة من معان إضافية ثانية : كالشك والتقرير أو الاثبات والإنكار والتعجب والاستبعاد والتوبيخ وغيرها . «فإذا سألت : أفعلت ؟ فبدأت بالفعل . كان الشك في الفعل نفسه . وكان غرضك من استفهامك : أن تعلم وجوده . وإذا سألت : أأنت فعلت ؟ فبدأت بالاسم . كان الشك في الفاعل من هو ؟ وكان التردد فيه»[١] . أما الفعل فلا شك فيه . وإذا قلت - في سياق التقرير - أأنت فعلت ذاك ؟ كان غرضك أن تقرره بأنه الفاعل[٢] . وهكذا .

وقل مثل ذلك عن (التقديم) و (التأخير) في سياق النفي . فأنت إذا قلت : ما فعلت : كنت نفيت عنك فعلا لم يثبت أنه مفعول . وإذا قلت : «ما أنا فعلت : كنت نفيت عنك فعلا ثبت أنه مفعول . ومما هو مثال بين في أن تقديم الاسم - أو الضمير - يقتضي وجود الفعل . قول القائل : (من الطويل)

وما أنا وحدي قلتُ ذا الشعرَ كله

الشعر مقول على القطع ، والنفي لأن يكون هو وحده القائل له»[٣] .

---

(١) المصدر السابق/ ٨٧

(٢) المصدر السابق/ ٨٨ - ٩٦

(٣) المصدر السابق/ ٩٦، ٩٧ وما بعدها

وإلى جانب هذه النماذج التي تتلاقى في دلالة واحدة . هناك تقديم النكرة على الفعل الذي يؤدي إلى معنى «الجنس» . ومن نماذجه قولهم «شر أهر ذاناب» انما قدم فيه «لأن المراد أن يعلم أن الذي أهر ذا الناب هو من جنس الشر لا من جنس الخير ، فجرى مجرى أن تقول : رجل جاءني . تريد : أنه رجل لا امرأة»[٢]

أما الموقف البلاغي فينبع القول فيه من تقديم المسند اليه في الخبر المثبت . وهذا يقتضي أن يكون القصد إلى الفاعل إلا أن المعنى في هذا القصد ينقسم قسمين :

أ ـ الأول يفيد دعوى الانفراد . مثل : أتعلمني بضب أنا حرشته[٣] . وتقديم (مثل) أو (غير) يفيد هذه الدعوى أيضاً . يقول المتنبي : (من السريع)

مثلك يثني المزن عن صوبه ويسترد الدمع من غربه

فهذا وما أشبهه مما لا يقصد فيه «بمثل» إلى إنسان سوى الذي أضيف اليه[٤] . وفي قوله أيضاً : (من البسيط)

غيري بأكثرِ هذا الناسِ ينخدعُ

لم يرد أن يعرض بواحد كان هناك ، فيستنقصه ويصفه بأنه مضعوف يغر ويخدع بل لم يرد إلا أن يقول : اني لست ممن ينخدع ويغتر[٥] .

ب ـ والقسم الثاني من تقديم المسند اليه تؤكد فيه الحكم لكي تباعده من الشبهة وتمنعه من الإنكار . مثل : هو يعطي الجزيل ، وهو يحب الثناء . تريد أن تحقق على السامع أن إعطاء الجزيل وحب الثناء دأبه ، وأن تمكن ذلك في نفسه[٦] . ومن البين في ذلك قول عروة بن أذينة : (من مجزوء الوافر)

سُليمى أزمعت بيْنا فأين تقولُها أيْنا

أراد أن يحقق الأمر ويؤكده فأوقع ذكرها في سمع الذي كلم ابتداء ليعلم قبل هذا الحديث أنه أرادها بالحديث فيكون ذلك أبعد من الشك[٧] .

---

٢) المصدر السابق/ ١١٠

٣) المصدر السابق/ ٩٩

٤) المصدر السابق/ ١٠٧

٥) المصدر السابق/ ١٠٧

٦) المصدر السابق/ ٩٩

جـ ـ على أن هناك موقفاً بلاغياً آخر يتميز من هذين الغرضين تميزاً تامـاً . هو ذهابه إلى معنى (الأهمية) أو (العناية) . تقول : أعطى الأميرَ زيدٌ . فتقدم الأمير وإن كان مفعولاً وكان زيد فاعلاً ، لأجل أن العناية بالأمر آكد[1] وهو ها هنا ينبه إلى ما ذكره صاحب الكتاب من أنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم بشأنه أعنى . وأن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم[2] .

غاية ذلك كله أن عبدالقاهر يعود بالتقديم إلى موقفين متميزين : أحدهما نحوى يتضح في تقديم النكرة على الفعل ، وفي الفارق بين تقديم الفعل وتقديم الاسم في سياق الهمزة والنفي . والثاني بلاغي أو جمالي . يتضح في الإلحاح على معنى الانفراد ، وتأكيد الحكم ، والأهمية أو العناية . وينبع القول فيه من معنى نحوى أو أساسي ذهني يتلخص في هذا التنبه المستمر إلى تقديم المسند اليه وتأكيد نسبة المسند إليه ، وفي هذا اللفت الدائم إلى الموقع النحوي للمتقدم وأثره في بحث النشاط العقلي . ولهذا كله وجدت من اليسير أن أزعم أن الادراك الأدبي أو الوجداني للمتقدم ليس أصلاً في حديث عبدالقاهر . أو أن حديثه عن هذه الظاهرة لا يستند إلى خبرة وجدانية بأحوال السياق . وفي ظني أننا لا نغلو إذا قلنا بعد هذا : إن المدلول الاشاري الموجه الذي يشغف به عبد القاهر يشكل باستمرار خطراً أساسياً على الفهم الأدبي . فهو يبدأ من نقطة خطيرة هي الاعتراف بأن في الموقف البلاغي ، أو الجمالي الذي نواجهه قدراً من الكمال . ويقوم على تصور خاطىء مؤداه أننا نقسم اللغة تقسيماً سطحياً ولا نتعمق بحث مادتها الحقيقية ولا رموزها الأساسية . وأن فاعلية اللغة ترتبط بأشياء من هذا التقسيم الساذج الذي يرد اللغة إلى نمطين ويختصرها في عنصرين اثنين فقط . أولهما (الفاعل) ، والثاني (الفعل) . وإذا تأملت تفصيلات هذا الموقف وجدت كل شيء ينهض بهذا التأويل ويعين عليه .

٣) وفي (الحذف) لا يعبر عبدالقاهر عن تناول جديد للغة ولا يعرض لفاعليتها أو لمغزى النشاط اللغوي فيها . وإنما يظل اهتمامه فيها يعاني من سيطرة الدلالات الموجهة الثابتة التي رأيت نماذج منها في التعريف والتنكير والتقديم . وإذا أردنا أن نترجم هذا إلى عبارة أدق قليلاً قلنا : إن عبدالقاهر لا يتناول من تأثير السياق في جزء من أجزائه إلا القريب الواضح . أو هو لا يقرأ في هذا السياق شيئاً أهمَّ من ذلك . فالقول بالحذف ـ حذف المبتدأ أو المفعول ـ للعلم أو في مواضع الاستئناف والقطع ، أو لإثبات الفعل ، أو

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٧٤، ٢٧٥ . ودلائل الاعجاز/ ٨٤

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٧٤، ٢٧٥ . ودلائل الاعجاز/ ٨٤ وقارن بالكتاب لسيبويه ١/ ١٥

التعميم ، يحول دون الوصول إلى دقائق التشكيل اللغوي الصعبة في كثير من الأحيان . ويعجز عن متابعة اللغة من حيث هي نشاط استطيقي ، ويغفل ما في بنائها من تموجات دقيقة تستعصي على التقرير . ولتوضيح هذا الموقف يحسن بنا أن نتخير ببعض النماذج التي تلقى الضوء على تصور عبدالقاهر لهذه الظاهرة . وأن نحتج ببعض الأمثلة التي تعطي دلالة في هذا السبيل :

أ ـ فالمبتدأ قد يحذف (للعلم) كقول الشاعر : (من البسيط)

اعتادَ قلبَك من ليلى عوائدُه
وهاج أهواءَك المكنونةَ الطللُ

ربعٌ قَواء اذاع المعصراتُ به
وكلُّ حيرانَ سارٍ ماؤهُ خَضِلُ

ب ـ وقد يحذف في مواضع (القطع والاستئناف) . وهذا المنحى يكسب الشعر لطافة وملاحة ويكون له في النفس أنس وحسن موقع . ومثاله قول جميل : (من البسيط)

وهل بثينة يا للناس قاضيتي
ديني وفاعلة خيراً فأجزيها

ترنو بعيني مهاة أقصدت بها
قلبي عشية ترميني وأرميها

هيفاءُ مقبلةً عجزاءُ مدبرةً
ريّا العظام بلين العيش غاذيها[2]

أما حذف (المفعول) فإنه ـ كما يلاحظ عبدالقاهر ـ ينطوي على مزايا كثيرة ، وأنه ليس لنتائجه نهاية . فهو طريق إلى ضروب من الصنعة وإلى لطائف لا تحصى[3] .

أ ـ فقد يحذف للدلالة على أن المعنى على «إثبات» الفعل ـ أو المعنى في نفسه على الإطلاق وهاهنا ينبه عبد القاهر إلى أن الفعل المتعدي يتنزل منزلة اللازم . ومثال ذلك قولهم : «فلان يحل ويعقد ويأمر وينهي ويضر وينفع . بمعنى صار إليه الحل والعقد ، وصار بحيث يكون منه حل وعقد وأمر ونهي وضر ونفع وعلى هذا القياس» [1]

ب ـ وهذا الضرب قد تدخله الصنعة فيخفي أو يدق فيه المسلك . ومثاله قول البحتري : (من الخفيف)

---

١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ١١٢

٢) المصدر السابق/ ١١٥ ومابعدها

٣) المصدر السابق/ ١١٨ ، ١٢٥

شجـوُ حسّـادِهِ وغيظُ عداهُ
أن يَرى مبصرٌ ويسمـع واعٍ

المعنى - لا محالة - أن يرى ، مبصر محاسنه ويسمع واع أخباره وأوصافه . إلا أنـه حذف المفعول ليدل أن المعنى عا ى اثبات الفعل في نفسه وأنه أراد أن يقول «إن محاسن المعتـز وفضائله : المحاسن والفضائل . يكفي فيها أن يقع عليها بصر ويعيها سمع حتى يعلم أنه المستحق للخلافة» (٢) ويقول عمرو بن معد يكرب : (من الطويل)

فلـو أن قومـي أ نطقتنـي رماحُهم
نطقـت ولـكنّ الرمـاح أجرّت

لم ينطق بالمفعول لتخلص العناية لإثبات الاجرار للرماح . وذلك أن الغرض هو أن يثبت أنه كان من الرماح إجرار . ولو قال : «أجرتني» جاز أن يتوهم أنه لم يعن بأن يثبت للرماح إجرارا ، بل الذي عناه أنها أجرته . وليس الأمر كذلك» (٣)

ج - وإلى جانب الحذف الذي يستفاد منه اثبات الفعل هناك صور منه تفيد معنى التعميم - تعميم المفعول - وان كان عبد القاهر لا يصرح بهذا المعنى فانه يمكن أن يحمل الغرض عليه في قرب ويسر . من ذلك قول طفيل الغنوي : (من الطويل)

هم خلطونـا بالنفـوس والجؤوا
إلى حجـراتٍ أدفـأت وأظلّت

فهذا البيت يتضمن فائدة زائدة على ما ذكرنا من توفير العناية على إثبات الفعـل . هي العموم «لأن فيه معنى قولك : حجرات من شأن مثلها أن تدفىء وتظل . ولا يجيء هذا المعنى مع إظهار المفعول . إذ لا تقول : حجرات من شأن مثلها أن تدفئنا وتظلنا» . (٣)

غاية ذلك كله أن المبتدأ يحذف للعلم ، وقد يحذف في مواضع القطع والاستئناف وهذا المنحى من الحذف يكسب الشعر لطافة وروعة ويكون له في النفس أنس وحسن موقع .

أما حذف المفعول فلطائفه أكثر . وهو يحذف للدلالة على أن المعنى على اثبـات الفعل ، أو المعنى ، في نفسه على الاطلاق . وهذا الضرب قد تدخله الصنعة فيدق فيه المسلك . وقد يحذف المفعول أيضاً للتعميم - تعميم المفعول .

١) المصدر السابق/ ١١٩
٢) المصدر السابق/ ١٢٠
٣) المصدر السابق/ ١٢١
٤) المصدر السابق/ ١٢٣، ١٢٤

والموقف البلاغي ، أو الجمالي ، الذي يتلخص في هذه الأبعاد أو الدلالات المبهمة لا يبلغ في كل حال أفقاً يعول عليه . صحيح أن عبد القاهر يشير الى الأثر الذي يعزى الى الحذف ولكنه لا يربطه بوجدانية السياق . وإنما يرتد به الى اعتبارات نحويه (حذف المبتدأ ، حذف المفعول) ، ويعتمد في إقراره على تقديرات لغوية ، وكأن فاعلية اللغة ترجع الى هذه الدلالات الموجهة الثابتة . أو كأن الظل الوجداني للحذف من قبيل ما يستطيع المتأمل أن يستشعره في يسر وقرب . ونستطيع أن نقول من وجه آخر : ان مدار الحذف ، عند عبد القاهر ، ومرجعه ـ دائماً ـ أفق السياق الذهني . وليس القول بالحذف لهذه الدلالات أو المواقف التي ألمحنا إليها إلا تخلصاً من المشكلة عن طريق أشبه بإلغائها . ولعلي أميل إلى القول بأننا إذا ما قرأنا هذا النشاط اللغوي بمعزل من هذه الدلالات الثابتة بدا لنا أن الحذف الأدبي يرمز إلى حالات وجدانية تتبدى من خلال السياق المتكامل الذي يحدد الحاجة إلى الحذف أو إلى غيره من مظاهر النشاط اللغوي ، وينطوي على معان هامة يعانيها المرء بأحاسيسه ويتلمس أثرها أو موقعها من نفسه . فيكون إدراكه لها أقوى وتأمله لصور المعنى في طابعها الوجداني أوفى وأعمق .

٤) وفي (الفصل والوصل) : يعرض عبد القاهر لاتجاهات أساسية في فهم الجملة أو التركيب ولكنها في مجملها قاصرة تنطوي عند النظر إليها على خواء أو خدعة أو موقف إشاري قريب . ومن الغريب حقاً أن عبد القاهر شعر ، في بداية حديثه عن هذه الظاهرة ، بما تنطوي عليه من أسرار ، وأدرك الحاجة الى (ذوق) لغوي لتفهم شؤونها ودلالاتها فقال : «ان الفصل والوصل من أسرار البلاغة ومما لا يتأتى ـ لتمام الصواب فيه ـ الا الأعراب الخلص والأقوام طبعوا على البلاغة وأوتوا فناً من المعرفة في ذوق الكلام» . [1] ولكنه لا يستطيع أن يقول لنا عن هذا الذوق ما هو ؟ وإذا أصررنا على أن نستخرج إحساساتنا بهذا المنحى الذوقي فإننا لن ننتهي إلى شيء واضح . فدلالة هذه الظاهرة وثيقة الصلة بالدلالة النحوية ، وهي تلتبس دائماً في ذهنه بأشياء ينبغي أن نقف عندها في صبر . ومن أوفى الاعتقادات وأكثرها جاذبية في هذا الموضوع إلحاحه على فكرة «الجامع» العقلي . هذه الفكرة التي تحدد ، عبثاً ، نشاط اللغة وأمور الشعر الصعبة ، وتبين القصور الأساسي في تفهم العمل الأدبي وفي توضيح معنى الخلق اللغوي على الإجمال . ومن الخير أن نقصد الى بعض النصوص التي تشير الى شيء مما نعني هنا :

ففي (الوصل) : يشير عبد القاهر الى أن الجمل المعطوف بعضها على بعض على ضربين :

---

١) المصدر السابق/ ١٧٠

أ ـ أحدهما يسهل الأمر فيه . وهو أن يكون للمعطوف عليها موضع من الاعراب كقولك : مررت برجل خلقه حسن وخلقه قبيح . وهنا يأتي العطف لاشراك الجملة الثانية في حكم الأولى [1]

ب ـ والثاني ، الذي يشكل أمره ، ألا يكون للمعطوف عليها موضع من الإعراب كأن تقول : زيد قائم وعمرو قاعد . [2] وهاهنا ينبه عبد القاهر إلى أن هذا الإشكال إنما يعرض في (الواو) دون غيرها من أدوات العطف لأنها لا تفيد إلا معنى الجمع أو الإشراك . كأن تشرك عمراً وزيداً في المجيء من قولك : جاءني زيد وعمرو . وليس معنا في قولنا : زيد قائم وعمرو قاعد . معنى نزعم أن الواو أشركت بين هاتين الجملتين فيه [3] .

وإذا كان كذلك فإن الأمر يحتاج إلى تأمل عميق أوفى من أجل قراءة آثار عقلية أنضج وأبعد مما رسخ في أذهاننا عن فكرة (المشاركة) . وهاهنا ينتهي عبد القاهر إلى القول بفكرة «الجامع» العقلي الذي يعده أساس النظر في هذا الموضوع . وهذا «الجامع» قد يكون مناظرة أو مشاركة أو مناقضة . فإذا قلنا : زيد قائم وعمرو قاعد . كان عمرو بسبب من زيد . أو لنقل بعبارة أدق قليلاً : كان المسند إليه فيهما كالنظيرين أو الشريكين ، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني . [4]

وكما يجب أن يكون المسند إليه في إحدى الجملتين بسبب من المسند إليه في الاخرى ، كذلك ينبغي أن يكون الخبر (المسند) في الجملة الثانية (المعطوفة) مما يجري مجرى الشبيه أو النظير أو النقيض للخبر (المسند) في الجملة الأولى (المعطوف عليها) . كقولك : زيد كاتب وعمرو شاعر . [5] وجملة الأمر أن الجملة لا تجيء ، ولا تعطف على غيرها ، حتى يكون المعنى في هذه الجملة لفقاً للمعنى في الأخرى ومضاماً له . [6]

وأما (الفصل) : فإن عبد القاهر يعود به أيضاً الى اعتبارات إشارية تقوم على هذا الادراك العقلي القريب لطبيعة الأشياء . وينبع القول فيها من الالحاح المستمر على تأمل «العلاقة» العقلية بين الجملتين . وكأننا اذا كشفنا عن وجود هذه «العلاقة» أخذت

---

١) المصدر السابق/ ١٧١
٢) المصدر السابق/ ١٧١
٣) المصدر السابق/ ١٧٢
٤) المصدر السابق/ ١٧٢ ، ١٧٣
٥) المصدر السابق/ ١٧٣
٦) المصدر السابق/ ١٧٣

العبارة ـ وبخاصة في الشعر ـ صورة أجل وأعمق في أنفسنا . ومن ثم لم يكن في وسع عبد القاهر أن يتذوق المدلول الوجداني لهذه الظاهرة . وهنا يكمن منبت الضعف في تصور هذه المسألة . وهذا نفسه ينبغي أن نفيد منه في توضيح الموقف الذي نحن بصدده .

ويكفينا ، على أي حال ، لمتابعة هذا الاتجاه الإشاري أن نمضي في ذكر بعض الملاحظات الخاصة بمشكلة «الفصل» في ضوء العناية بفكرة «العلاقة» بين الجملتين :

أ ـ وأول ما يلاحظ أن عبد القاهر يعود بالفصل إلى القول «بالتأكيد» ويتضح هذا في مثل قوله تعالى (ألم . ذلك الكتاب . لا ريب فيه) قوله (لاريب فيه) بيان وتوكيد وتحقيق لقوله (ذلك الكتاب) وزيادة تثبيت له» . [1]

وإلى جانب «التأكيد» الذي يستفاد من «العلاقة» بين الجملتين . هناك متسع لملاحظات اخرى . إذ يصح أن تكون الجملة الثانية من الأولى بمنزلة التوكيد والصفة معاً . ومن اللطيف في ذلك قوله تعالى (ماهذا بشراً . إنْ هذا إلاّ ملكٌ كريم) . وذلك أن قوله (إنْ هذا إلاّ ملك كريم) مشابه لقوله (ما هذا بشرا) ومداخل في ضمنه من ثلاثة أوجه . وجهان هو فيهما شبيه «بالتأكيد» ووجه هو فيه شبيه «بالصفة» [2]

ب ـ على أن هناك اعتباراً ثانياً يوجب الفصل هو اختلاف القائلين ، فقوله تعالى (الله يستهزىء بهم) يقتضي أن يعطف على ما قبله من قوله (إنما نحنُ مستهزؤ ون) ، لكنك تجده قد جاء غير معطوف ، وذلك لأمر أوجب ألا يعطف وهو اختلاف القائلين . [3]

ج ـ وإلى جانب هذين الاعتبارين هناك اعتبار ثالث يرجع إليه الفصل هو : توهم سؤ ال في الجملة الأولى . وتقديره في أنفس السامعين . ومن الحسن البين في ذلك قول المتنبي : (من الوافر)

وما عفت الرياح له محلاً ... عفاه من حدا بهم وساقا

فقوله : عفاه من حدا بهم وساقا . في معنى ما صدر جواباً عن هذا المقدر في أنفس السامعين . وكأن قائلاً قال : قد زعمت أن الرياح لم تعف له محلاً ، فما عفاه إذن ؟ فقال مجيباً له : عفاه من حدا بهم وساقا . [4]

---

(١) المصدر السابق/ ١٧٥ (٢) المصدر السابق/ ١٧٦ ، ١٧٧

(٣) المصدر السابق/ ١٧٨ ، ١٧٩ . واختلاف القائلين هنا في الآية هو (الحكاية عنهم في الجملة الأولى . والخبر من الله تعالى في الجملة الثانية أو المعطوفة) .

(٤) المصدر السابق/ ١٨٤ . والكلام في الربع

د ـ على أن عبد القاهر يقرن ـ في الجوانب الأولى من الدلائل ـ ذكر الفصل بالاستئناف ، ولكنه لا يحيلنا في ذلك إلا على مجهول غامض . فهو يقول بعد أن يورد قول ابن الدمينة : (من الطويل)

أبيني أفي يمنى يديك جعلتني فأفرحَ أم صيرتني في شمالك ؟
أبيت كأنني بين شقين من عصا حذارَ الردى أو خيفة من زيالك
تعاللت كي اشجى وما بك علة تريدين قتلي قد ظفرت بذلك

«انظر الى الفصل والاستئناف في قوله : تريدين قتلي . قد ظَفرت بذلك» . [1]

وخلاصة هذا الموقف كله أن الفصل ، أو ترك العطف ، يكون إما للاتصال الى الغاية ، أو الانفصال الى الغاية . والعطف أو الوصل لما هو واسطة بين الأمرين وكان له حال بين الحالين . [2]

٥) فإذا بلغنا (الايجاز) : وجدنا المؤثرات السابقة كالقول باللفظ والمعنى ، وتصور الإدراك المجازي تأتلف وتتبلور حتى تكيف دلالات هامة في فهم عبد القاهر لهذه المسألة وتصوره لها . وخلاصة موقفه من ذلك : أن (الإيجاز) ينبع من تصور خاص لمعنى «اللفظ» الذي يراد به عند التدقيق صفة المجاز ذي الدلالتين . أو هو من قبيل الدلالات التي يتسرب بعضها في بعض . [3] ولهذا السبب البعيد يذهب عبد القاهر الى أن مرد «الإيجاز» ليس من قبيل الدلالة بالقليل من اللفظ على الكثير من المعنى التي تحدث عنها النقاد من قبله . فمعاني الألفاظ لا تكثر ولا تقل ولا تتغير في الجملة عما أراده واضع اللغة . وانما المزية في دلالة «المعنى» على «المعنى» وما تجلبه من فوائد كثيرة» قد تحتاج إلى لفظ كثير . [4]

تلك مسألة هامة نبعت من الالحاح على مشكلة «المعنى» و«معنى المعنى» وبرزت في ضوء جديد هو العكوف على قيمة «المجاز» وغناه وأثره في تحسين الدلالات الموجهة ونقلها إلى دائرة الزينة والطلاء . وهنا أحب أن أنبه إلى أنه لأول مرة نرى فكرة «المجاز» تشرع تشريعا دقيقا لفهم «الايجاز» وتوجيه إدراكه . ومن المحقق أن عبد القاهر أدرك أن شيئاً من «الإيجاز» يثبت في الإدراك «المجازي» . وهذه الملاحظة ينبغي أن ننبه إليها وأن نحتاج في تقديرها . ومن الممكن أن يقال إن معالجة «المجاز» أمدته بحساسية خاصة لما فيه من «فواد

(١) المصدر السابق/ ٧١
(٢) المصدر السابق/ ١٨٨
(٣) المصدر السابق / ٣٥٧
(٤) المصدر السابق / ٣٥٦ ، ٣٥٧

كثيرة» . واذا كان السابقون على عبد القاهر قد قالوا «بالمجاز» دون أن يفطنوا الى هذا المبدأ في تذوق مدلول «الايجاز» فان ذلك يعود الى تفاوت مدلوله وأن مشكلة «المعنى» و «معنى المعنى» لم تختمر في أذهانهم . أما عبد القاهر فقد كان يواجه التعبير المجازي بوصفه بنية لغوية حافلة بأبعاد أو باعتباره أداة كثيراً ما تكون أداة خصب . وقد بذل طاقة خصبة في تصوير هذا النشاط وفي تصحيح فهم الموروث النقدي لهذه الظاهرة ، وتعديل كثير من أحكامها المتداولة ، وانتهى الى معالم معينة من أهمها القول بالدلالات الأولى والدلالات الثانية كما ذكرنا . ومن يقرأ ، بصبر ، موقفه من المجاز عامة لا يملك إلا أن يتذكر «الفوائد الكثيرة» التي عرض لها ابان شرحه لموقفه من هذه الظاهرة ـ أعني «الإيجاز» [١].

ذلك كله صدى دلالة المعنى على المعنى وما تجلبه من فوائد . وبقي لدينا أن نسأل إلى أي مدى تذوق عبد القاهر المدلول الجمالي أو الوجداني لهذا النشاط . وهل كان يعني به خصب الإبانة الوجدانية أم كان يواد به هذا الفهم الاشاري القريب الخالي من التعمق والتفصيل ؟ حقاً لقد ألح عبد القاهر على أن الإيجاز مداره على كثرة الفوائد أو وفرة المعاني . أمّا طبيعة هذه المعاني ودلالتها الحيوية وصلتها بالوجدان ، أو التمييز بين إيجاز المعاني وإيجاز الأحاسيس فمما لا أثر له في تحليلات عبد القاهر .

قد يقال إن الباحث في جماليات اللغة يرى أن الدلالة اللغوية الأولى التي يحال فيها ، وفقاً لعبد القاهر ، على شيء محدد قد تكتنفها في النفس أحاسيس يستحيل أن يترجم عنها بلغة عقلية . وقد ترتبط بحالات وجدانية يصعب أن يوجد لها معادل لفظي . أو أنها كثيراً ما تسعف على إيجاد حالة رمزية ، أو خلق صورة ذات إيحاء جم تعلو على التحدد والتعيين [٢]. ومن ثم يصبح المعنى اللغوي مصدر خصب لا ينفذ . ولكن أمر الدلالة الحيوية أو الفهم الوجداني للمعنى اللغوي لا وجود له في كتابات عبد القاهر . وبعبارة أدق قليلاً : إن المعنى اللغوي أو النحوي ـ من حيث هو نشاط ذو خصائص استاطيقية تلون استجاباتنا وتحدد تأثيرنا وتوجهه لم يفطن اليه عبد القاهر ولم يأخذ منه عناء أي عناء .

٦) والقول في استخدام (الجملة الاسمية والفعلية) : يرمي إلى معرفة الاتجاهات الذوقية أو الجمالية التي وفق إليها عبد القاهر وتميزت من الدلالة النحوية أو المعنى

---

(١) انظر في ذلك ، مثلا ، موقف عبد القاهر من بلاغة الاستعارة في : أسرار البلاغة / ٤١
وانظر أيضاً ما يقوله إليدت عن الحذق ، وهو شكل من أشكال الايجاز ـ من أنه ربما ينتج لغة متماسكة :
انظر لايضاح ذلك : T.S.E liot : Selected Essays P. 38

(٢) Karl Pearson: Grammar of Science P. 36

اللغوي . وهنا نجد أنفسنا أمام معان سابقة محددة ومواقف إشارية قريبة . فعبد القاهر لا يكاد يعطي لنا شيئاً هاماً . وإنما يصوغ اهتماماته بما يعبر عن مضمون هذه الظاهرة العقلي أو معناها اللغوي القريب الذي يحول كثيراً من مواقف السياق المتفاعلة إلى رماد . وهناك إمارات غير قليلة توضح هذا الموقف :

أ ـ فالتعبير (بالجملة الاسمية) يفيد (ثبوت) المعنى أو الصفة للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئاً بعد شيء على نقيض (الفعل) الذي يقتضي مزاولة المعنى أو تجدد الصفة واستمرارها وحدوثها حالاً بعد حال . وعلى هذا يحسن قول الشاعر : (من البسيط

لا يألف الدرهم المضروب صُرَّتَنا   لكنْ يمرُّ عليها وهو منطلق

ولو قلت (بالفعل) : لكن يمر عليها وهو ينطلق . لم يحسن . [1]

ب ـ ولدلالة (التجدد والاستمرار) التي يفيدها (الفعل) يحسن أيضا قول الأعشى : (من الطويل)

لعمري لقد لاحتْ عيونٌ كثيرةٌ   إلى ضوء نار في يفاع تَحَرَّقُ

ولو قيل : إلى ضوء نار متحرقة لنبا عنه الطبع وأنكرته النفس . [2]

حين نقرأ هذا التشكيل نتشكك في مدلولي «الثبات» و «الاستمرار أو التجدد» اللذين شغف عبد القاهر في تقريرهما وتمكينهما في العقل . أو قل إن شيئاً آخر غير الثبات والاستمرار يشوقنا في هذا التشكيل هو : التأثير النفسي لطابع التعبير ، وتبين موقع الثبات والاستمرار من النفس . وتذوق المدلول الحيوي أو الوجداني (للسياق) . فقد تكون الجملة الاسمية في مساقها غنية بالإيحاءات التي لا تتوفر مع الجملة الفعلية . وعلى النقيض من ذلك الجملة الفعلية التي قد تعبر داخل مساقها عن جانب عميق من الحياة أو النفس لا تستطيع الجملة الاسمية أن تعبر عنه . وبعبارة اخرى : اننا إذا قرأنا هذا التشكيل وغضضنا النظر عما نسميه «الثبات» و «الاستمرار» خرجنا بتأملات مضادة وأدركنا أننا أمام حقائق صعبة المنال ، أو أمام رموز غامضة . وهذا ما ينبغي علينا كشفه .

ومغزى ذلك كله أن شيئاً كثيراً يتوقف على طريقة قراءتنا لهذا التشكيل . ومن أجل ذلك قلت غير مرة إننا نحتاج إلى البحث عن أدوات أكثر نضجاً للفهم . وأن التشكيل النحوي ـ وبخاصة في الشعر ـ ينبغي أن يواجه بأدوات من سها نطيقا الشعر .

---

١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ١٣٣ ، ١٣٤

٢) المصدر السابق / ١٣٥

نحن نقرأ هذا التشكيل على أنه تصوير لمدلول الثبات أو الاستمرار ، ونبحث في بنية الشعر وتركيبه لمعرفة مدى قربه وبعده عن هذه الدلالات التي تستمد قوتها من بعد سابق أو موقف إشاري محدد : من معرفتنا لمدلول «المضارع» اللغوي القريب الذي يفيد الحال أو الاستقبال أو لنقل «الاستمرار» . ومن معرفتنا لمدلول «الثبات» الذي ينبع من أساس نحوي ويعبر عن المضمون العقلي للجملة الاسمية ومحتواها الذهني . هذا الفهم لا يستقيم دون إعطاء الموقف الجمالي أو البعد الرمزي الذي ألمحنا اليه كل حقوقه . وإذ ذاك يتضح أمامنا أن اللغة ليست إشارات إلى أشياء سبقت قبل وجودها وأن رموزها أو مواقفها الجمالية لم تنجل أمامنا بطريقة مطمئنة ، ويتبين لنا أن مدلول «الثبات» أو «الاستمرار» الذي يرتبط بهذا التشكيل غير مقنع على أقل تقدير وأنه لا يوضح الرمز أو المعنى في قليل .

ومن الممكن أن يقال ان فكرة «الثبات» أو «الاستمرار» التي تحتل صدارة غريبة غير مشروعة، خطيرة حقا. لأنها تترجم الى مايسميه عبد القاهر بالدلالات الثانية. وأنت اذا قرأت هذا التشكيل وما ورد فيه من شعر فستجد الشغف الشديد بهذه الفكرة . ويصبح «الثبات» و «الاستمرار» هو بنية اللغة وبنية النحو الى جانب كونه بنية الشعر . ولذلك نجد فاعلية النظام النحوي ترتد الى عناصر ساذجة وان الخلق الخيالي ليس جزءاً من تصور الشعر . وفي هذا خطأ بعيد ينبغي أن يواجه بشيء غير قليل من الرفض والإنكار . لست أدري إذا كنت محتاجاً إلى أن أذكر مثلاً آخر ذكره عبد القاهر . قال الشاعر : (من الكامل)

أَوَ كلّما وَرَدَتْ عُكاظَ قبيلة   بَعثوا إليَّ عريفهم يَتَوَسَّمُ

كيف يواجه عبد القاهر هذا التشكيل ؟ يقول لنا : ان التعبير بالفعل (يتوسم) خير من التعبير بالاسم ـ أو الصفة ـ (متوسم) [1] فان سألته لماذا قال : ان العبرة بمعرفة المساق الذي يلائمه التجدد والاستمرار لا الثبوت . «ذلك لأن المعنى على توسم وتأمل ونظر يتجدد من العريف هناك حالاً فحالاً ، وتصفح منه للوجوه واحداً بعد واحد . ولو قيل : بعثو إليَّ عريفهم متوسماً . لم يفد ذلك حق الإفادة» . [2] وهذا غريب حقاً . كل شؤ ون المعنى أو مظاهر النشاط اللغوي تستحيل الى مثل هذه الأدوات وترتد الى هذه المواقف الموجهة الثابتة التي لا تزيد خبرتنا بأية حال ولا تستطيع أن تواجه الشعر كخلق ،

١) المصدر السابق / ١٣٥ ، ١٣٦

٢) المصدر السابق / ١٣٦

ولا أن تفهم بنيته وتشكيله فهما رمزياً أو وجدانياً . ونحن في الشعر ـ خاصة ـ نواجه باستمرار هذه المواقف الوجدانية أو هذه الرموز .

٧) والمتأمل في (القصر والتخصيص) يلقى الطريقة النحوية في فهم البلاغة وفي فهم أمور الشعر الصعبة . هذه الطريقة التي تهدف الى التماس المستوى الأول المألوف في اللغة وينبع الإقرار بها من غير تلمس سمة نفسية أو من غير أصل وجداني . وتلخص موقفنا من المعنى في كيفية واحدة لا تخلو من قسوة وغموض . وبعبارة اخرى : ان اساس النظر في موضوع (القصر) عقلي محض . بمعنى أن عبد القاهر لا يجلو اعتباراً وجدانياً وقلَّ أن يتحدث عن معنى يجعل «التأكيد» والتحقق أو التحديد الذي يفيده القصر تأثيراً أو ينبيء عن إحساس ما . والسبيل هنا أن نتأمل في مدلول القصر ، فقد يكون تأمله معواناً في هذا السبيل .

والقصر كما صوره عبد القاهر يتم بطرق أربع :

أ ـ احداها النفي «بلا» كقولك : جاءني زيد لا عمرو . تريد أن تقصر المجيء على زيد وتنفيه عن عمرو وتحقق على المخاطب أن الجائي زيد وليس بعمرو .[1]

ب ـ والثانية «التعريف» نحو : أنت الحبيب . تريد أنت الذي أختصه بالمحبة من بين الناس وأن المحبة مني بجملتها مقصورة عليك . وأنه ليس لأحد غيرك حظ في محبة مني .[2]

ج ـ والثالثة «إنما» وتأتي لخبر لا يجهله المخاطب . كقوله تعالى (إنما أنت منذر من يخشاها) ، أو لما ينزل هذه المنزلة . فيخيل المتكلم في الأمر أنه معلوم ويدعي أنه من الصحة بحيث لا يدفعه دافع . كقول قيس بن حصن : (من الطويل)

ألا أيها الناهي فزارة بعدما أجَدَّتْ لغزوٍ إنما أنت حالم[3]

على أن عبد القاهر يلاحظ أن التعبير «بإنما» أقوى وأزهى من التعبير (بالنفي) . وأنه يجعل أمر القصر أبين وأظهر . ففي (إنما) تعقل إيجاب الفعل لشيء ونفيه عن غيره دفعة واحدة . وفي حال واحدة . وليس كذلك في (لا) فانك تعقلهما في حالين .[4]

د ـ وهنالك «النفي والاستثناء» وموضوعهما إثبات أمر ينكره المخاطب ويشك فيه

---

١) المصدر السابق / ٢٥٩

٢) المصدر السابق / ١٤٧ ، ١٤٨

٣) المصدر السابق / ٢٥٥ ، ٢٧٤

٤) المصدر السابق / ٢٥٨

يدعي خلافه . كقوله تعالى (إنْ أنتم إلا بشر مثلنا . تريدون أن تصدّونا عمّا كان يعبد آباؤ نا) . [1]

وهاهنا ننبه إلى أن «الاختصاص» أو المقصور عليه يقع مقابلاً لما بعد (لا) في النفي . ويكون مع (إنما) وأسلوب (النفي والاستثناء) في المؤخر دائماً . [2]

والواقع ان عبد القاهر عالج «القصر» على دعامة مرفوضة . فاعتبر الموقف الجمالي في الأغلب صفة عقلية ترتد الى (التأكيد) و(التحقق) أو التحديد . وينبع القول فيها من العلاقة بين المتكلم والمخاطب . وهي علاقة تتضمن قدراً غير قليل من الشك والاتهام والإنكار . ولهذا يقال في أمن : ان عبد القاهر لا يحتفل بشؤ ون المعنى نفسه ، ولا يوضح موقفه منه توضيحاً مقنعاً وإنما يحتفل بعلم المخاطب وجهله بأمر عقلي محض أو لنقل بتلقي المخاطب العنيد لهذا المعنى . ومن ثم لم تكن هذه الادراكات القريبة لتغير من طبيعة «العلاقة» أو «المعنى» هنا . وهي اعتبار القصر أداة توكيد وتحديد وأنه كلما قويت الحاجة الى التوكيد والتحديد كان القصر أبلغ لديه وآثر . وكأن بلاغة القصر لا تقوم على التذوق الوجداني لمدلول التوكيد والتحدد ولا على الانتقال الذوقي بين المتكلم والمخاطب . وهذه خاطئة . أو كأن هذه الدلالات قائمة قبل هذا المنحى من التشكيل اللغوي ثم يأتي القصر ليشير اليها أو يحيل على معانيها المقررة من قبل . وحينما نصل الى هذه النتيجة يبدو مفهوم الخلق اللغوي أو أثره في هذا التشكيل شاحباً غير مقبول . لا لأنه يحمل موقفاً عقلياً خاصاً في الشعر . ولكن لأنه تعبير عن موقف رديء من اللغة ونشاط الشعر ذاته . ومن أجل ذلك كان عبد القاهر يفهم ما يسمى القصر والتخصيص فهماً مطابقاً لهذا المنحى الإشاري القريب . التأكيد والتحديد منفصل بطريقة ما وسابق على القصر (بإنما) أو (النفي والاستثناء) ولكن التعبير بهذا الأسلوب أو ذاك هو أقصر طريق إلى هذا المعنى . وفي ظل هذا الفهم الإشاري القريب صيغت دلالة القصر الفنية ، وأهملت تعقيدات المعنى تماماً ، وفي ظله نشأ ما يمكن أن يسمى المفهوم البلاغي أو الجمالي للشعر .

(١١)

والواقع أن الموروث النقدي والبلاغي لم يعرف الاحتفال بفكرة التحليل اللغوي الاستاطيقي . وأثره في فهم جماليات اللغة والشعر . حقاً إن لدينا اشارات كثيرة من مظاهر النشاط اللغوي التي تحدثنا عنها . ولكنها في مجملها شاحبة تنطوي في داخل موقف فطر قريب . وتستمد وجودها الأول من الفقه اللغوي للتركيب والتقريب بينه وبين

«العقل أو المنطق» . ومن ثم نميل إلى القول بأن جوانب غير قليلة من النشاط النحوي قد أهملت إهمالاً تاماً . كل شيء في اللغة يمكن أن يكون أداة تقليدية جافة أو إشارة إلى شيء ما في خارجها . هذا هو موقف الناقد القديم . أو هو كل ما يفطن إليه أو كل ما يقرؤه في بنية اللغة وبنية النحو والشعر معاً . ولكن لا شيء في هذه القراءة أو هذا الفهم يحملنا على ، أن نجعل اللغة أداة دائماً . وأن نظن أن كل عنصر من عناصرها تسجيل لموقف إشاري قريب . لا شيء يحملنا في التحليل النحوي الجمالي على نظام من الاشارات ساذج بسيط . وليس من الضروري بداهة أن يكون المعنى في التركيب النحوي أو العمل الشعري من حقل الدلالات الأولى التي يمكن أن يطلع عليها بطريقة أقرب الى قراءة المعنى في المعاجم . هذا إهمال لفاعلية النظام النحوي أو نشاط المعنى ينبغي ألا يعد من التحليل الجمالي في شيء أو ينتمي إليه من حيث هو . والذي هو أصح أن التحليل الجمالي يعوق هَذا التناول أو يعبر عن تناول جديد ، ويشجع على التذوق الوجداني لطابع التعبير [1] ويلح على علاقة الظاهرة (بالتركيب) و (السياق) . وبعبارة ادق قليلا : إن التحليل النحوي الجمالي يعني أن الظاهرة النحوية ليست أداة أو صورة محسنة . ليست زينة أو طلاء أو تلويناً . وإنما هي خالفة لمعناها . هي موقف حي يتفاعل باستمرار مع المواقف الأخرى التي يتضمنها (السياق) . وتفاعلها هذا هو ما نعنيه بعبارة تفاعل الدلالات أو فاعلية النحو أو نظام الرمز . ومن ثم تصبح فكرة التحليل الجمالي التي تنطوي في داخلها على مبدأ تفاعل الدلالات نشاطاً خاصاً في عملية المعنى أو في خلق اللغة يصعب صياغته في تعبيرات منطقية أو قياسية على نظام عقلي قاس متكرر .

فاعلية اللغة أو فاعلية النظام النحوي ـ التي هي مقصدنا في هذا الفصل ـ في خلق المعنى المتعدد لا أثر لها في كتابات المتقدمين قراء كانوا أم نحاة أم لغويين أم نقاداً . وإذا ما صبرنا على قراءة هذا الموروث فان من اليسير أن نلمح في حديث هؤلاء المتقدمين أشياء عن نظام الكلمات ونوع الترابط أو الانفصال بين الجمل ، ومعرفة الفروق بين صيغ الكلمات في العبارة التي تعتبر مجالاً واسعاً لكشف إمكانات ثرة لا حصر لها . ولكننا نحس إزاء ذلك كله أن هؤلاء يعزلون الظاهرة النحوية ـ دون وعي ـ عن خلقها اللغوي إلى حد ما . ومن أجل ذلك خيل إليهم أن هذه الحقائق اللغوية أو النحوية أو معانيها الاشارية هي العمل الأدبي أو هي صورته الدقيقة .

(فالقراءات) في بعض صورها ـ التي تتعدي النواحي الصوتية : من اختلاف في مخرج الصوت وتباين في صفته بين جهر وهمس وشدة ورخارة . أو تباين في موضع النبر

---

(١) Karl Vossler: The Spirit of Language in Civi Lization. P. 219- 221

من الكلمة أو مقاييس أصوات اللين الى غير ذلك من الموضوعات التي يعرض لها علم الأصوات اللغوية ـ ربما كانت إدراكاً متبايناً لنظام الكلمات أو صياغتها في العبارة . وفي وسعنا هنا أن نضرب بعض الأمثلة . من ذلك : القول في الاختلاف بالتقديم والتأخير نحو «وجاءت سكرة الموت بالحق» قرأ أبو بكر وابن مسعود رضي الله عنهما (سكره الحق بالموت[1]) والاختلاف بالزيادة والنقصان نحو «تعجبون وتضحكون» قرىء (تعجبون تضحكون) بغير واو[2] . ونحو (ولاتمنن تستكثر) قرأ ابن مسعود (ولاتمنن أن تستكثر[3]) ونحو (سنفرغ لكم) قرأ أبيّ (سنفرغ إليكم[4]) . والاختلاف في الافراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث أو اختلاف تصريف الأفعال وما يسند اليه من نحو الماضي المضارع والأمر ، والاسناد الى المذكر والمؤ نث والمتكلم والمخاطب[5] .

وخلاصة القول : ان القراءات لا تقدم أصولاً جديدة لما يمكن أن نسميه فاعلية النظام النحوي ، فخصائص الخلق اللغوي لا تزال مجهولة كل الجهل . وعلاقة الظاهرة (بالتركيب) أو (السياق) ، التي يدور عليها النشاط اللغوي ، وهي قوام التحليل النحوي الاستاطيقي ، قد فقدت هذا المعنى تماماً وأصبحت هي والمعاني الإشارية المحددة شيئاً واحداً . وقد ضاعت تبعاً لذلك معاني التقديم والتأخير ، واختلاف تصريف الأفعال ، وكل التغييرات في طبيعة علاقات الإسناد .

وهذا الجانب التقريري من مبحث نظام الكلمات أو تأليف العبارة عني به منذ فجر البحث الأدبي أبو عبيدة معمر بن مثنى (ت ٢٠٨ هـ) في كتابه (مجاز القرآن) . فحاول أن يبين ما في الجملة العربية من تقديم وتأخير أو حذف وغيرها . وقد سمى بحثه المجاز : أي طريق التعبير ، ولكنه لم يستطع أن يتلمس التأثير النفسي لطابع التعبير ولا أن يتابع اتجاهاته الأدبية ، أو يتذوق المدلول الحيوي (لسياق) الكلمات إلا في ضوء الدلالات الاشارية الأولى ، أو ضوء الاحتفال بتعريف الأشياء وتقسيماتها ومن ثم لم تأخذ مباحث النظم لديه العناية التي تكشف ثراءها أو تجلو مفاتنها . ويتجلى لنا شحوب هذا الموقف اذا اقتربنا من بعض النصوص . يقول ـ مثلا ـ : «ومن مجاز ما خبر عن اثنين مشتركين أو عن أكثر من ذلك فجعل الخبر لبعض دون بعض ، وكفى عن خبر الباقي ، قال (الذين

---

١) الزمخشري : الكشاف : طبعة الحلبي بمصر ١٩٦٦ ، ٤/ ٧ .
٢) المرجع السابق ٤/ ٣٥ .
٣) المرجع السابق ٤/ ١٨١ .
٤) المرجع السابق ٤/ ٤٧ .
٥) المرجع السابق ٤/ ٩ ، ١١ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٥ ، ١٥٩ ، ١٨٨ .

يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله) ، ومن مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد ثم تركت وحولت مخاطبته هذه الى مخاطبة الغائب . قال الله تعالى (حتى اذا كنتم في الفلك وجرين بهم) أي بكم . ومن مجاز المكرر للتأكيد قال (اني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين) أعاد الرؤية . ومن مجاز المقدم والمؤخر قال فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت) أراد ربت واهتزت[1] .

ومادمنا بصدد النشاط اللغوي الجمالي فلنذكر بإيجاز شيئاً من وظيفة هذا النشاط التي توارثناها . لقد أشار (سيبويه) الى التقديم وقال إنهم يقدمون الذي بيانه أهم[2] . وحدث عن حذف الفعل لكثرته في كرمهم حتى صار بمنزلة المثل[3] . وأقر الإضمار على شريطة التفسير[4] . وهذا المنحى من الفهم يخضع التيار الذوقي في اللغة إلى ضوابط خارجية محددة ويشرع لسيطرة أغراض قديمة لا علاقة لها بنظرية الشعر ولا يضيف إلى التشكيل اللغوي أو النظام النحوي جدة حقيقة .

والواقع أن فاعلية النظام النحوي لا تنطوي البتة على هذا الفهم القريب . وليس من اللازم أن تتجه إليه . لأننا ـ أصلاً ـ لا نهدف من وراء ذلك إلى بيان الأشياء بياناً عقلياً . وليست المسألة تفاوتاً في الأهمية أو قلة العناية ، في الكثرة أو القلة . في التفسير أو الإبهام والغموض . وحين نقبل على الشعر نبرأ من هذه الدلالات الوصفية المطابقة للمنطق[5] وننسى الأهمية والكثرة والوضوح .

ويحيل «السيرافي» على رسوم اللغة ويقول شيئاً يشبه من بعض الوجوه ما شغف به عبد القاهر وشقّ على نفسه في تأكيده وتثبيته . فنراه يتكلم عن «معاني النحو» ويجعلها منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته ووضع الحروف في مواضعها المقتضية لها . وبين تألف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخي الصواب في ذلك[5] . ويخطىء «زيد أفضل أخوته» لأن زيداً خارج عن جملة أخوته ولا يصح التفصيل حينئذ[6] ، ويلم بمواقع بعض

---

١) أبو عبيدة : مجاز القرآن ١/ ١١ .

٢) سيبويه : الكتاب ١/ ١٥ .

٣) المرجع السابق ١/ ١٤٦ .

٤) المرجع السابق ١/ ١٢٨ ـ ١٣٨ ، ١٦٠ وما بعدها .

5) T. S. Eliot: The Social Function of poetry p.111- 113 in Critiques and Essays in Criticism by R.Stallman.

(٥) انظر المناظرة بين السيرافي وأبي بشر متى بن يونس في : الامتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي . تصحيح وشرح أحمد أمين وأحمد الزين ، القاهرة ، لجنة التأليف والنشر ١٩٣٩ ، ١/ ١٠٨ ، ١٢١ .

(٦) المرجع السابق ١/ ١١٩ ، ١٢٠ .

الأدوات وأحكامها ويتولى جزءاً من وظيفة النشاط النحوي القريب حين يتعرض لمعاني (الواو) العقلية التي يستنبتها في حقول النحو[1] . وذلك كأنْ تأتي للعطف أو القسم أو الاستئناف أو الحال . أو كأنْ تكون أصلية أو مقحمة وبمعنى (رب) التي هي للتقليل أو بمعنى حرف الجر (مع)[2] .

وهذا نحو من البحث لا يتصل بقيمة التشكيل النحوي الجمالية ولا يتعلق بالتأثير الأدبي لطابع التعبير . ومن ثم لا نبعد كثيراً إذا قلنا إن السيرافي كان شارحاً أكثر منه متذوقاً . ذلك أن توكيد المعاني الوظيفية في ذاتها لا ينطوي البتة على موقف جمالي ، وليس فيه ما يدفع الى الاهتمام بمسألة الإيحاء الأدبي . بل قد يرى المتأمل أن كثيراً من المعاني الوظيفية التي ألح عليها السيرافي أو جادل فيها تصور سذاجة الزمن المتقدم من الوجهة الجمالية . السيرافي يرى أن هناك صياغة معينة أو تصوراً خاصاً يصح أن يكون محور البحث في شؤون اللغة والنحو والشعر . وكأن السيرافي يعني أن لكل صيغة أو كلمة أو أداة استعمالاً ومعنى مقرراً، وان إمكانيات التركيب النحوي كالمتفق عليها، وحينما نصل إلى هذه النتيجة يبدو مفهوم الخلق النحوي بعيداً كل البعد عن عقل السيرافي ، ويبدو التركيب النحوي شاحباً ليس له أي فاعلية ولا يتعدى أن يكون علامة على شيء أدركناه من قبل .

ولست أحب أن أتتبع كل ماقاله المتقدمون في هذا المنحى أو الاتجاه . فهذا عمل أقرب إلى تاريخ الظواهر منه إلى بحث نشاطها الجمالي . ولكنني أرجو إن استطعت أن أجدد شباب التركيب النحوي المتداول أو أن أصل به الى فهم أدق وأعمق ذلك أن هؤلاء المتقدمين لم يتحدثوا عن بنية اللغة وبنية النحو وبنية الشعر إلا في ضوء دلالات موجهة أو في ضوء حدود بعيدة عن الفن . والأمثلة بعد ذلك كثيرة لا تحصى على هذا الغرض . فاللغويون ظلوا ينظرون إلى التركيب النحوي للشعر في شيء غير قليل من الإشفاق والريب والحذر . وكأن (الخلق) النحوي عندهم كان كالمروق من سلطان النظام وكأن (فاعلية) البناء النحوي خطر على الولاء لنقاء الشعر ونظامه وتقليده . ومن أجل ذلك ظلت المشكلة الأساسية عندهم هي البحث عما يعتبرونه صحة البناء النحوي ونقاءه ، وظل المعنى في الشعر بعيداً تماماً عن كل مظاهر التوتر والاهتزاز التي تواجهنا فيه باستمرار . وبعبارة أدق قليلا : إن أصحاب الدرس النحوي في الموقف الجمالي يقفون عند كثير من العناصر النحوية دون ما نظر إلى أثر الظاهرة في (المساق) أو إلى ما يمنحه

(١) المرجع السابق ١/١١٧ ، ١١٨ .
(٢) المرجع السابق ١/١١٨ .

المساق للظاهرة . ولهذا كان البحث الجمالي في أدق صورة يستهدف إلى كشف الدلالات الإشارية الموجهة والانحناءات البسيطة التي لا تكاد تبين . ذلك يصدق على موقف (ابن قتيبة) من النشاط الجمالي للتركيب النحوي . فهو يشير إلى «الايجاز» الذي يفيده «الحذف» والاختصار ، وينبه إلى «التوكيد» والإثبات الذي يفيده (التكرار) ويلتفت - في باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه - إلى الدعاء الذي يراد به الذم أو التعجب ، والى خروج الاستفهام عن معناه إلى مثل : التقرير والتعجب والتوبيخ . والى مجيء الكلام على لفظ الأمر وهو تهديد أو تأديب أو إباحة أو فرض . ويذكر صورا من الالتفات ، كما يلاحظ أثر التركيب في تكييف دلالات خاصة في معاني الصيغ والعبارات[1] . وهذا المنحى القريب الذي يتفاوت قربه من معنى الصواب والخطأ يصدق أيضاً على موقف «المبرد» من قضايا الفهم البلاغي أو التذوق الجمالي للتركيب النحوي . فهو يشير إلى علاقة «النظم» بالمعنى ، فيحدث عن (التعريف) الذي يفيد الجنس ، ويلاحظ التقديم والتأخير والحذف . ويلتفت الى التقرير الواقع بلفظ الاستفهام ، وإلى خروج النداء عن معناه إلى معنى التعجب[2] . ونظائر هذا كثيرة . فأنت إذا قرأت (ابن جنى) في الفصل الذي عقده بعنوان مشابهة معاني الإعراب معاني الشعر[3] وجدته يوجه الى مسائل تشبه بعض ماكد فيه عبد القاهر خاطره . فيلاحظ أثر (لا) النافية للنكرة في أنها تبنى معها فتصير كجزء واحد من الاسم ، ويلح على الفروق بين (أو) وَ(أم) من نحو قولهم : ما أدري أأذن أو أقام ، وينبه الى التجاور في الزمان إضافة إلى التجاور في الإعراب ، ويقرر اعمال الفعل الثاني بوصفه العامل الأقرب من نحو : ضربت وضربني زيد ، وضربني وضربت زيداً ، ويلتفت إلى بعض ما جاء في معنى إعمال الأول كقول الطائي الكبير : (من الكامل)

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

وقول كثير : (من الكامل)

ولقد أردت الصبر عنك فعاقني علق بقلبي من هواك قديم

غير أنّ هذا لا يفسر كلّ عزل النشاط النحوي الجمالي عن أصوله في بنية اللغة والشعر .

1) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن : تحقيق السيد أحمد صقر ، طبعة الحلبي سنة ١٣٧٣هـ ١٦٥ - ١٨٠ ، ٢١٤ - ٢١٧ - ، ٢٢٣ - ٢٢٩ .

٢) المبرد : الكامل طرايت لايبزغ ١٨٦٤ ص/ ٣٨ ، ٧٨ ، ١٢٢ ، ١٣٣ ، ١٩٢ ٣٣٣ ، ٥٣٨ ، ٦٥٩ ، ٧٨٠ .

٣) ابن جنى : الخصائص ٢/ ١٦٨ - ١٧٨ .

فالنشاط الشعري كان يقوم في نظر البلاغيين والنقاد على فكرة «النظم» أكثر مما يقوم على النشاط البلاغي التصويري أو المعاناة الوجدانية لهذا النشاط . ومن أجل ذلك نراهم يشيرون إلى الأسلوب الذي أفرغ افراغاً واحداً وتلاحمت أجزاؤه ويتحدثون عن الكلام الذي يدل بعضه على بعض ويأخذ بعضه برقاب بعض[1] . وينبهون إلى وضع الألفاظ في مواضعها وإلى علاقة الكلمة بغيرها من الكلمات[2] ويذكرون اضطراب الوزن في الحديث من عيوب الشعر[3] ويمسون جانب التقديم والتأخير[4] والفصل والوصل[5] والايجاز بالحذف[6] والتكرار الذي يحسن في موضع دون موضع وفي حال دون حال[7] . ويلتفتون الى كثير من الفروق بين الأدوات وتأثيراها . كالفارق بين الفاء و (انّ) الذي أشار إليه بشار[8] . ويتعرضون للفروق بين المعاني المختلفة التي تحتملها صيغة واحدة[9] ويرون أن أي تغيير في الصورة يحدث تغييراً في المعنى[10] .

ونظرة أخيرة إلى بعض آراء «أرسطو» نستوفي بها معالم أخرى من اغفال فاعلية النظام النحوي في النقد العربي . لقد تحدث أرسطو عن جمال العبارة وجودتها فألح على صفة «الوضوح» التي ترتبطبالاستعمال الأصلي للكلمات ثم ذكر بأن تحوير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية : ـ كالمد والترخيم والغريب والاستعارة والزينة ـ يكسب العبارة جمالاً وينأى بها عن السوقية والابتذال[11] ولاحظ ظواهر كثيرة في بنية العبارة : كالحرف

---

١) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٨٨ . وانظر الآمدي : الموازنة/ ٢٩٤ ـ ٢٩٩ .
٢) العسكري : الصناعيتين/ ١٥٧ .
٣) القاضي الجرجاني : الوساطة/ ٦٢ ـ ٦٣ . والآمدي : الموازنة/ ٣٠٦ ـ ٣٠٩ . والمرزباني : الموشح/ ١٢١ . وقدامة/ ٦٨ .
٤) قدامة بن جعفر : نقد الشعر/ ٦٢ . وابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة/ ١٠١ .
٥) الجاحظ : البيان والتبيين .
والعسكري : الصناعيتين / ٤٥٨ ، ٤٦٣ .
٦) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٢١ وما بعدها . والعسكري : الصناعتين/ ١٧٩ وما بعدها . والآمدي : الموازنة/ ١٩٠ ـ ١٩١ ، وابن سنان : سر الفصاحة/ ٢٠١ .
٧) ابن رشيق : العمدة ٢/ ٧٠ ـ ٧٥ . والعسكري : الصناعتين/ ١٩٦ وما بعدها .
٨) راجع الأغاني/ أخبار بشار ٣/ ٤٣ والدلائل ٢١١ .
٩) الآمدي : الموازنة ١/ ٢١١ ـ ٢١٥ .
١٠) العسكري : الصناعيتين/ ١٥٥ .
١١) ارسطوطاليس : في الشعر/ ترجمة شكري عياد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ ص/ ١٢٢ ـ ١٢٤ .

والمقطع ، والرباط ، والاسم ، والفعل ، والتصريف ، والكلام[٢] . وحاول أن يكشف عن الفروق بينها مبني ومعنى ، ونبه إلى ضرورة مراعاة الروابط - خاصة - وألح على أثرها في بناء الكلام بعضه على بعض واتصال أجزائه بعضها ببعض[٣] . وكذلك ظاهرة أخرى من مثل استعمال الأوصاف محل الاسم الموصوف فان ذلك يكسب العبارة غنى ، وينفع في حوده تفهيم المعنى[٤] . وهنا نشعر بأن هذه الفاعلة القريبة قد أخذت تجتذب عبد القاهر وتبعده عن مفهوم الخلق النحوي . لأن نشاط النحو الجمالي عنده لا يزال نوعاً من هذه «الزينة» التي تحدث عنها أرسطو . ولا يزال جانب التعليل الشعري أظهر عنده من جانب التصوير أو المعاناة الخيالية . ولأجل هذا المعنى بعينه حرص عبد القاهر على أن يقرأ بنية النحو وبنية الشعر في ضوء فكرة «الوضوح» و«التحسين» التي ألح عليها أرسطو . كما حرص على القول بأن العمل الشعري راجع الى هيئة الكلام وأن معاني الشعر يمكن أن تحد وتحصر . أما الصور البلاغية ومظاهر النشاط النحوي التي يمكن للشاعر أن يبتكرها فهي غير محدودة وليس لها قانون يحيط بها أو نهاية تقف عندها .

على أننا لا نغلو - إذا قلنا أن الأساس الفني لنظرية «النظم» الذي يقوم عند عبدالقاهر على فكرة العلاقات السياقية ويستند على توخي المعاني التي بها تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول حتى يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً[٥] - لا نغلو إذا قلنا - إنه يرجع إلى فكرة «وحدة الموضوع» أو «وحدة العمل الفني» عند أرسطو . الوحدة التي تنتقض إذا نقص جزء واحد أو غُيِّر[٦] وإن كان عبدالقاهر قد حصرها في حدود الجملة أو البيت أو الأبيات القليلة .

- ١٣ -

لقد فهم خطأ أن النشاط الشعري يستطاع تحديد الشكل الذي يتخذه . فالظاهرة النحوية قد ترتبط بأكثر من ممكن واحد . وقد يصاحبها حالة رمزية دون أن تكون مع ذلك رمزاً . وقد يقابلها في النفس زوايا عميقة تتجمع فيها كل إيحاءات الظواهر اللغوية

٢) أرسطو : في الشعر / ١٠٨ وما بعدها . وانظر : ابن رشد : تلخيص الخطابة · تحقيق عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة ١٩٦٠ ص/ ٢٤٨ وما بعدها .
٣) أرسطو : في الشعر / ١١٢ . وابن رشد : تلخيص الخطابة/ ٢٧٢ - ٢٧٣ .
٤) ابن رشد : تلخيص الخطابة/ ٢٧٧ ، ٢٧٩ .
٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ٧٣ .
٦) أرسطو : في الشعر / ٢٧٢ - ٢٧٤ .

الأخرى التي تقوم حولها [1] . ومن ثم يخيل إلينا أن النشاط النحوي الاستاطيقي في المفهوم التقليدي لا يستوعب ما في العبارة الشعرية من غزارة وتموج وفيض حركة . هذا هو قلب النشاط النحوي ولسوف أحاول في دراسة متأنية لنماذج من الشعر أن أعمق هذه الفاعلية النحوية أو أصحح هذا الميراث القديم . ذلك أني لا أوافق أن تكون بنية النحو فضلاً على بنية الشعر ، انعكاساً مباشراً لفكرة «التوضيح» أو «الزينة» أو «التحسين» وما يشبهها من الدلالات القريبة التي نجمل بها صورة التشكيل النحوي على نحو ما نجدها في الموروث النقدي القديم . وهي - من غير شك - صورة هزيلة شاحبة لان النشاط النحوي الاستاطيقي أعمق مما يجري على أقلامنا حتى الآن ، أو هو - فيما نتوهم - وافر الحظ من العمق والثراء . قال الشريف الرضي . (من الكامل)

ولقد مررت على ديارهم وطلولها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لغب نضوى ولج بعذلي الركب
وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب

على أي وجه نفهم التشكيل النحوي في هذه الابيات ؟ لماذا هذا الالحاح الغريب على صيغة (الماضي) ؟ الماضي الذي نحسه احساساً قوياً ليس من اليسير وصفه ولا تصويره هل هذا (ماض) صرف أم أن فيه شيئاً آخر غير هذا الزمن الذي يعمد إليه اللغويون والنحاة ؟ أليس من الأصح أن يكون التعبير بصيغة (الماضي) ، هنا ، استجابة دقيقة لواقع نفسي دقيق يبعث عليه ما نسميه بالأطلال وصورة الديار الممزقة ؟

إن الشاعر يطيل وقوفه في الاطلال وكأنه يريد أن يحتضن كل محل ومقام ، وأن يتذكر كل علاقة ، ويوقد الجمر أو النشاط في كل زاوية ومكان . لا شيء يصبح دارساً أو مقفراً أو مكبوتاً . لا شيء يتسرب إليه الذبول أو الجفاف أو النسيان . الاطلال أول ما تبدو أنها انتهت وأصبحت جزءاً لا يعود ، ولكن هذا غير صحيح وربما لا تكون هذه النظرة صادقة تماماً في ضوء المواقف الحيوية المتجددة والدلالات المتفاعلة التي نراها أمامنا أو ينهض بها السياق . لدينا صورة «تلفت القلب» التي تتيح للاطلال أن تنبعث وأن تتجدد كلما عرض لها البلى وتعبر عن رغبة لا شعورية في إحياء الطلل وعودة الحياة إليه . ولذلك كانت هذه الصورة ، أو هذا الادراك الاستعاري ، قلب هذه الأبيات ، وكان فيها نفس الشريف الرضي كلها . وكان هذا التلفت «محور البعث أو النشاط الذي نزعمه

(١) من هذا المنحى كان فرويد يرى أن المعنى في المجال النفسي بنية رمزية لها أبعاد رغم تعميتها وتحريفها ، وأن الخلق الشعري يحتمل دائماً أكثر من بعد واحد :

— Arnold Hauser: Philosophy of Art History p 48- 49, 108

ومن ثم تبدو الريح والسيول وكل عوامل البلى الأخرى أدوات في خدمة الاطلال لكي لا تزول ، أو في مواجهة فكرة الدمار . هذه الفكرة اليسيرة شديدة الأهمية لأنها تعدل المفاهيم النحوية أو الدلالات الموجهة التي تواجهنا حينما نتذكر الموقف النقدي القديم . ومن أجل ذلك لا نغلو إذا قلنا أن الإلحاح على استخدام صيغة الفعل الماضي ليس موقفاً سلبياً عاجزاً . وإنما ينبغي أن ينظر إليه على أنه الماضي الذي يستوعب الحاضر ، وأن يفهم في ضوء البحث عن عناصر الحياة أو مشكلة النمو ، وفي ضوء الشعور بمسؤولية الموقف الذي يعالجه الشاعر أو يواجهه .

وقد يكون واضحاً الآن أن دلالة «الأداة» في هذه الابيات محتاجة الى شيء من التعديل ، ويمكن أن نلتمس هذا التعديل حينما ننظر إلى ما ينتج من (تفاعل) بين (السياق) القريب و (الأداة) المتخذة نفسها . فالمساق في قول الرضي «ولقد مررت على ديارهم» يوحي إلى أن استخدام الأداة «على» وليد المعاناة أو الصداقة القوية التي يبديها الشاعر نحو ديار أحبائه . ولذلك لا نرى ما يشبه الشعور باليأس أو الهزيمة . وإن كان استخدامها يختلط في نفسه بعاطفة تشبه الحزن أو الاشفاق وعلى ذلك لا يكون القول «بالاستعلاء المتمكن» الذي يذهب إليه الناقد القديم عند استخدام هذه الأداة [1] هو الحق كله ، وليس من اليسير إقراره . فهذا نابع من قصور تذوق المدلول الحيوي لسياق الاستعلاء المتمكن ، أو من قصور تلمس الأثر الوجداني للأصل المادي لهذه الأداة . بل ربما كان من الأصح أن نقول أن «الاستعلاء المتمكن» يفقد هذه الأداة إثارتها وأنها ـ داخل سياقها ـ أقرب إلى مظهر النمو البطيء الذي أصاب الطلل . وتوشك أن تكون حركة بطيئة متعمدة يراد بها الوقوف على كل جزئية أو زاوية أو علاقة . . .

واقرأ (عن) من قوله «فمذ خفيت عني الطلول» فسنرى أنها تتعلق بفكرة «الرحلة» البعيدة التي تورث صاحبها ما يشبه الذهول والحيرة . وإذا نحن دفعنا عن عقولنا مفهوم «المجاوزة» الذي يلح عليه الناقد القديم عند استعمال هذه الاداة [1] فإننا نرى أنها أصدق في التعبير عن روح الشاعر المهاجرة المرتحلة ، وأنها تشير ، بطريقة ما إلى أهدافه ومخاوفه . وتلفّت العين أهم العلامات وأوضحها على مواجهة هذه المخاوف . وليست العلاقة بين الصورتين (صورة البلى أو المخاوف التي تشير إليها هذه الأداة ، وصورة النمو الكامنة في تلفت القلب) في مثل هذه الأحوال من قبيل التجاور السطحي الذي يسمى في اصطلاح النحاة باسم العلاقة بين الشرط وجوابه . وربما كان من الأصح أن نقول : إن صورة المخاوف التي تشير إليها الأداة «عن» لا تتصور في ذهن الشاعر بمعزل عن صورة

---

١) راجع مثلاً : عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٧٨٣ والجمل/ ٢٦

النمو الكامنة في تلفت القلب . ولذلك لا يمكن - في زعمنا - أن تبرأ هذه الاداة ، تماماً ، من معالم النحو أو تفهم بمعزل عن تلفت القلب . هذا التلفت الذي يكسبها شيئاً غير قليل فتصبح أقرب إلى الأسرار التي تتجاذب عين الشاعر أو قلبه . كما أنه لا يمكن أن تبرأ صورة «تلفت القلب» - تماماً - من معالم الخوف والقلق التي توحي بها هذه الأداة - عن - أو تشيع في وصف الأطلال ، وإن كان هذا الخوف - فيما يبدو - إيجابياً لا نسب بينه وبين اليأس أو الخوف العميق .

وكم كنت أحب - في مقام تفاعل الدلالات هنا - أن أقف عندما في هذه الأبيات من اجتماع الطول والنبر أو افتراقهما ، وكيف أن كلا منهما يقوي الآخر ويلون الايقاع» أو كيف ينفرد «النبر» فيبرز مقطعاً قصيراً ويؤ ثر في تكييف دلالات خاصة في «المعنى» ولكن هذا يطول ويوشك ألا ينقضي . فلنقف عند بعض كلماتها لنرى ما أشرت إليه من معاناة الشعر العميقة ، أو إحساسه بالعزلة وهو يواجه مشكلة البلى في الاطلال . فوقوع النبر على المقطع الطويل دون القصير في (وقفت) يتيح للشاعر الفرصة في أن يعبر عن عواطفه ويمنحه القدرة على إعادة النظر في مفهوم الاطلال . أو على مواجهة ما نسميه الزمن ، ويمكّنه من أن يتصور الطلل رمزاً للزمن الذي يحتفظ - رغم البلى والتمزق - بكل دفئه ونشاطه وجذوة لهيبه ، أو أن يبحث عن جذور الحياة العميقة . وكأن الاطلال أشبه شيء بالأزهار التي جفت وامحى أثرها . لكنك إذا حفرت في الأرض عثرت عليها ، وإذا نظرت إلى سوقها المسودة أحسست بشيء من الحرارة احتفظت بها منذ زمن بعيد .

وما أظنك في حالة إلى أن أقف بك عند كلمة (تلفت) وما اكتسبته داخل سياقها من أهمية نفسية وذلك بفضل طول القطع (ل ف) ووقوع النبر بعده مباشرة على مقطع قصير (الفاء) . أقل ما يقال فيها أنها تصور شك الشاعر في خواء الدار وعزلتها أو قربه من هذا الشك الذي يود لو يحسه في كل حين . فضلاً على أنها تصور كل ما كان قلبه يستطيع أن يحتمل من حزن وقلق واغتراب .

- ١٣ -

والحق أن النحو لا يستطيع ، بأدواته القريبة أن يواجه الخلق الخيالي في الشعر وحينما نقول إن الشعر نشاط لغوي لا نعني أن الشعر ينبغي أن يقرأ في ضوء هذه المفاهيم النحوية . وإنما نعني أنّ هناك قوى مستمرة في قلب العبارة الشعرية لا نستطيع أن

نتجاهلها [1] . تلك القوى التي تعدل هذه المفاهيم أو تعمل على هدمها أو تخلق منها ما تشاء .

إن تعديل المفاهيم النحوية ، أو البحث عن جماليات التركيب النحوي للشعر لا يزال في موروثنا النقدي والبلاغي حلماً غير محقق . ذلك لان الشعر لا يقرأ إلا في ضوء القوانين التي تكفل له العصمة من الخطأ ، وان مدلوله الحيوي لا يتـذوق إلا في ضوء المألوف من نظام العبارة وتكوينها النحوي . هذا المألوف الذي يرتبط لدى هؤلاء النقاد والبلاغيين بقدسية تامة . ولذلك أهملت كل مظاهر القلق والتوتر والنشاط الخيالي التي تواجهنا في الشعر . وتعرضت علاقاتنا العاطفية أو الوجدانية به للتمزق فضلاً على الصدع والتفكك العميق في طريقة تفهمه ، والإحساس الأليم بالاغتراب عنه . فإذا حاول شاعر مثل «ذي الرمة» ـ مثلاً ـ أن يعبر عن عاطفته الخاصة من مثل قوله : (من الطويل)

هي البـرء والاسقـام والهـم والمنى	ومـوت الهـوى في القلـب منـي المبرح
وكان الهـوى بالنـأي يمحـى فيمحى	وحبـك عنـدي يستجـد ويربح
إذا غـير النـأي المحبـين لم يكد	رسيس الهـوى من حب مية يبرح [2]

أنكر عليه النقاد بقوة أو قسوة خروجه عن النظام اللغـوي المألـوف . ورأوا أن التعبـير الشخصي عن العاطفة لا يستقيم ـ على الأقل ـ دون إقامة حواجـز أو حدود [3] . وكأن الخروج عن المألوف اللغوي أشبه شيء بالمروق عن الدين أو الخروج عن عمود الشعر .

وقد يرى المتأمل في نظام العبارة (وتفاعل دلالاتها) شيئاً آخر غير هذا الاحساس القريب الذي يعمد إليه النقاد . فأسلوب (القصر) ـ القصر بالتعريف ـ من قوله : (هي البرء والاسقام) أصدق في التعبير عن الناحية الانسانية المؤلمة من نفس ذي الرمة التي لم تدرك من آمالها شيئاً ، وأكثر نفاذاً إلى القلب وتأثيراً في النفس ويصح أن نقول إنّ صوت الأداة (ال) ذو تأثير قوي يمتد إلى أغوار بعيدة في نفس الشاعر . أو هي تعبير عن الواقع النفسي الذي يعاني منه واستجابة للحيرة التي تملأ عليه نفسه أو تعاوده من حين إلى حين . ومن ثم جاء التعبير عن هذه الحيرة بصيغة (الاسم) إمعاناً في دعوى أنّ (البرء والأسقام والهم والمنى) متمكنة في نفسه أو هي أقرب إلى الثبات والاستقرار ، وهذا السياق القريب

---

1) I.A. Richards: Philosophy of Rhetorie P. 65. Interpretation In Teacfaimg Page 199-257

وانظـر أيضـاً : — Murray Kreiger: The New Apologists for poetry: university of Minnesota, Minneapolies, P. 168. 1965

2) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ٢١٢ .

3) المصدر السابق /٢١٢ ، ٢١٣ .

الذي نتكيء عليه يؤنس أنّ (أل) لا تفيد الحصر وحده كما نقرأ في نقدنا القديم [1] وإنما تؤدي مضمون الحاجة العاطفية التي تصاحب سياقها . ومرد هذه الحاجة صوت الأداة (ال) فهو بالقياس إلى القصر (بإنما) أو بـ (ما وإلا) أبعث على الإثارة الوجدانية أو هي من قبيل ما يدرك بنشاط العواطف والأحاسيس ، ولذلك احتاج هذا الاسلوب من (القصر) إلى (المساق) كيما يغرس هذا النشاط أكثر من حاجة القصر بإنما أو ما وإلا . والحق أن مضمون العبارة مع (ال) يساق مساق الواضح المألوف الذي لا يحتاج إلى شك أو تردد في قبوله . وكأن في طبيعة الصوت ما يوحي أن معنى (البرء والاسقام والهم والمنى) ليس خفياً أو عميقاً يحتاج إلى رفق أو تريّث أو اتهام في تحسسه والاطمئنان إليه . ولعلك تقول معنى إن القصر (بال) يلائم طبيعة السياق ويدعونا إلى مزيد من العناية الوجدانية . وخصوصاً أن القصر هنا متكرر وفي تكرره ما يقوي بحث المضمون الوجداني للتعبير أو يجعل الفطنة إلى هذه المعاناة الوجدانية أيسر وأقرب .

إن فاعلية النظام النحوي في صورته الساذجة التي يقدمها إلينا النقاد والبلاغيون القدماء خليقة بالشك . وأعتقد أنّ من الغلو أن نقول إن ذا الرمة كان يرى في هذه الفاعلية القريبة أسلوب حياته . ولست أفهم كيف يدعو هؤلاء النقاد إلى تذوق هذا النشاط اللغوي الشاحب أو هذا الإحساس النحوي الجاف . إن ثمة توتراً أقرب إلى الحلم الغامض يشيع في البيت الأخير حين يقول ذو الرمة : (لم يكد يبرح) . هذا الحلم الغامض يتعلق بمية وبرحلته الشاقة معها . وفي ظني ان هذا الحلم الغامض لا يمكن أن ينمو نمواً حقيقياً ، أو أن يترك الاصداء المرجوة المقنعة ، مادامت قراءتنا له غير متعمقة . وعلى الأصح ، مادمنا مشدودين إلى تراكيب النحو البالية . وإذا صبرنا على مواجهة هذا التعبير بادئين بالحب المقرون بالنأي أو بتغير المحبين شغلنا بحالة الشاعر النفسية التي تعاني من الخوف . الخوف الذي ينتهي به إلى طلب الاختباء والاحتماء بماضيه مع مية . الماضي الذي لا ملجأ منه إلا إليه . وكأنه أحس أن كل صوت سواه وحشة وقفرة أو كأنه خشي أن يناله ما نال المحبين من التغير والضياع . ولأمرٍ ما ألحّ على مية غير مرة ، ولأمر ما بدا التمزق والذبول والجفاف في عينه أدوات حية حافلة بالمغزى والنشاط . ومن أجل ذلك نشك بأن الخوف من الضياع رابض في قلب هذه المودة التي نقرؤها في هذا التشكيل اللغوي (لم يكد يبرح) ، الخوف الذي يزكي في نفس ذي الرمة إيمانه بمواجهة الضياع أو يجعله يقف من هذا التمزق والتغير موقف المستوحشِ الذي يتلفت دائماً حوله . ومن ثم يضيع في هذا التشكيل مفهوم الإحساس اللغوي الذي يعد عند القدماء وفاء وكمالاً ،

---

١) دلائل الاعجاز/ ١٤٧ ـ ١٤٨

ويستحيل إلى استجابة عميقة لإحساس الشاعر العميق بمشقة الوجود . ويضيع كل شيء عدا نظام العبارة . ومن يدري فقد يضيع هذا النظام من عقولنا على الرغم من حرصنا عليه .

ولا يسع المرء ، مهما يتعجل ، أن يتجاهل التوتر القوي الذي يشيع فيما نسميه الارتكاز الصوتي هذا التوتر الذي يتداخل مع البنية الايقاعية للشعر يعتمد اعتماداً غريباً على فكرة الخوف أو هو أقرب إلى الواقع المضطرب الذي رأيت له مثلاً في التشكيل السابق . والحق أن الارتكاز «جزء أساسي من الخلق الخيالي الشعري . ذلك أنه ليس ظاهرة معزولة عن النشاط الخيالي ، بل هو على العكس ظاهرة فعالة يجب أن تعطى ما للظواهر الاخرى من أهمية ، وليس ضرباً من المدلول الموجه الذي يعول في فهمه على بعض العناصر الجافة كالأسباب والاوتاد التي توهم أن «الارتكاز» يعتمد في إدراك موضعه على أصل متفق عليه ، وإنما نحن بازاء ضرب من الخلق الخيالي الذي يتطلب بعض ممارسة ومعاناة ، أو هو تعبير بالمقطع المنبور عن موقع المعنى أو ظلاله الوجدانية . ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أن «الارتكاز» و«الايقاع» و«المقطع» و«القافية» والتكوين الموسيقي في البناء الشعري كله يثير التأمل في معنى فاعلية اللغة أو في معنى النشاط الخيالي الشعري . والذي نحرص عليه هو أن الشعر ، بوصفه خلقاً خيالياً ، [1] إذا بدأنا ندرسه من وجهة أهم عنصر فيه وهو التكوين الموسيقي بدأ «الارتكاز» أو «الإيقاع» يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر وخياله ، ويصبح ذا صلة قوية بحسه العميق ، أو ذا قيمة وجدانية لا يمكن أن يعارض في تحسسها والإقرار بها .

والان أرجو أن أقرأ ثانية ، أبيات ذي الرمة التي يقال في تكوينها الموسيقي انه من قبيل الأسباب والأوتاد والعروض والضرب والحشو وسوف نرى علاقتها الوثيقة بهذا الزعم الذي قدمته إليك عن الخلق الخيالي الشعري الذي يتوهمه الشعراء ، وقلّ أن نفطن إليه حين نقرأ الشعر :

فعولـن	مفاعيلـن	فعولـن	مفاعلـن
١١	١١ ١	١١	١١ ١
ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ـ

هي البـرء والاسقـام والهـم والمنى ... ومـوت الهـوى في القلـب منـي المبرح

....

.... من حب مية يبرح

(١) W.B.Kristensen: The Meaning of Religion P. 106, 124-125

فالارتكاز الذي يتردد على مسافات زمنية محددة متجاوبة لا فرق بينه وبين خوف الشاعر المتكرر من الانهيار والضياع . فوقوع الارتكاز دائماً على المقطع الطويل من كل تفعيل يساعد ذا الرمة في التعرف على الإحساس بالخوف الذي أشرنا إليه ويمكنه من مواجهة فكرة البلى والتغير «التي ينطوي عليها النأي» . ومن أجل ذلك نحس أن النبر اللغوي هنا أضعف من الارتكاز الصوتي أو هو أضعف من المعتاد . وما إن نفطن إلى هذه المقارنة حتى ينجلي لنا بعض ما يحمل الإيقاع أو الارتكاز هنا . وكأن ذا الرمة جعل كل ما يتعلق بخوفه واغترابه جزءاً من هذا الارتكاز . أو كأن الارتكاز ـ إلى حد ما ـ أهم من الاغتراب أو الخوف نفسه .

ان الذي هو أمس بالسياق أو (تفاعل الدلالات) أنّ الارتكاز أو الإيقاع هنا الاشعار أن الخوف موثوق به مطمأن إليه . ومن ثم يجيء هذا الارتكاز ـ فيما يخيل إلينا ـ مصاحباً أشد أجزاء المعنى إثارة . ويحمل شيئاً واضحاً من الاغتراب والقلق ولعلنا بعد الذي تقدم كله يسهل أن نقول إن الارتكاز أو الايقاع في مثل هذه المواقف ليس ضرورة اقتضاها «الوزن» ولكنه ضرورة اقتضتها حاجة إلى مزيد من تصور الخوف أو الموقف الموثوق به وتخيله بعض الوقت في الحس ، أو نستطيع أن نطمئن إلى أن ذوق فكرة الارتكاز على هذا النحو من النشاط الخيالي أو الإدراك الوجداني المهتدي بمعالم (السياق) يصح أن يفيد في خلق المعنى المتعدد أو في خلق النشاط الخيالي الاستاطيقي ، وإن كان هذا القول يحتاج إلى تأكيد أوسع وأعم لا يحتمله هذا المقام .[1]

/١٤/

والواقع أن التركيب النحوي للأدب أو الشعر يختلط في الموروث النقدي بأشياء ينبغي أن نقف عندها في صبر . لقد كشف الناقد القديم عن النشاط النحوي للشعر في مجالات النظم ، والعلاقات السياقية ، والمعجم ، والصدق أو المطابقة ، والمألوف ، والخطأ والصواب . وكل أولئك ارتباطات لم تعد أفاعيل قوى خالقة . وليست ، في دلالتها القريبة من الباب النشاطي الأدبي في كثير . والذي هو أصح أن التحليل الجمالي يهفو إلى كشف الفاعلية حيث لا ترتقب . وكأن بنية اللغة وبنية النحو فضلاً على بنية الشعر من الممكن أن تحمل شيئاً يختلف عن هذه المواقف الواعية أو يقلل من أهميتها من حيث هي مصدر مباشر . ومن ثم يبدو التحليل الجمالي ساخراً من مفهوم النظم والمطابقة

١) من هنا يرى بعض النقاد أن المعنى في الشعر ينمو بطريقة مختلفة . والمجال أو السياق يحتاج إلى جهدنا نحن في تحديد «قلبه» أو «لبابه» . وهو ذو صفة معقدة وبنيّ على غير نظام المنطق وفيه تقاطعات مستمرة . انظر لايضاح ذلك : مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث ص ٧٩ وما بعدها وراجع : R.Colingwood· Principles of Art P. 311

والمألوف . . وبعبارة أدق قليلاً من مفهوم «البلاغة» فهذه المواقف الواعية أو الدلالات الموجهة لا يمكن أن تخدعنا طويلاً . فقد تحمل في بعض ثناياها عناصر تهدمها . وقد تلقى في أنفسنا أنّ «الغريب» و«المعقد» و«الالتباس» الذي يثري تجربتنا المباشرة ويدخل في مجال حساسيتنا وإدراكنا ، هو المعتاد . والمهم هو أن النشاط النحوي للشعر يحتمل دائماً أكثر من معنى واحد . وليس من المبالغة في كثير أن نزعم أن الوهم الذي سيطر على مفهوم النشاط النحوي في موروثنا النقدي حرمنا من البحث عن ثراء كثير من النشاط الشعري أو كان يشكل باستمرار خطراً على هذا النشاط انظر مثلاً إلى قول (كثيّر عزة) : (من الطويل)

وإنــي وتهيامــي بعــزة بعدما تخلّيت ممـا بيننـا وتخلّت
لكا لمرتجـى ظلّ الغمامـة كلما تبـوّأ منهـا للمقيل اضمحلّت

هنا يقول الناقد القديم إن قوة الارتباط أصل يدق فيه المسلك . وربما تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول ويحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً [1]. وأعتقد أنّ هذا الفهم لا يشرح الخلق الخيالي الشعري في شيء وواجبنا أن ندفعه عن أذهاننا بقوة وتنبه ، وينبغي ألا نتردد في تبين الأساس الخاطىء الذي يقوم عليه . أو البحث عن العوامل الداخلة في تكوين الظواهر الاستاطيقية وذلك من أجل قراءة آثار عقلية أنضج وأوفى مما استقر في أذهاننا عن فكرة «النظم» أو «العلاقات السياقية» وارتباطاتها . وفي وسعنا أن نسأل : أيكون «النظم» جزءاً من النشاط الخيالي الشعري ومضمونه الحقيقي ؟ هل استطاع ناقدنا القديم أن يوضح شيئاً من فاعلية النظام النحوي أم اكتفى بالالحاح على فكرة «العلاقات السياقية» ، وموقعها الإشاري من نفسه ؟ ألا يصح أن يعتبر هذا الموقف أشبه بالهرب من مفهوم الخلق الأدبي أو النشاط النحوي الاستاطيقي ؟ كل ما اتضح أمامنا من قراءة موروثنا النقدي هو أن بنية اللغة وبنية النحو لا تخلق المعنى ولا تدخل تعديلاً أساسياً عليه . التركيب النحوي للأدب أو الشعر زينة أو تلوين أو تحسين أو هو من قبيل ما يسبق معناه إلى القلب أريد أن أقول : إن الشعر ـ وفقاً لهذا الموروث ـ بلاغة وليس الأمر كذلك .

ومن الممكن أن نستمتع بأبيات (كثيّر) دون أن تستهوينا فكرة «النظم» ودون أن نتذكر شيئاً من نظرية «الشعر بلاغة» . بل إن عزل الشعر عن دلالات النظم القريبة ربما كان أجدى على تناوله . وأن قدراً من عزل الشعر عن مفهوم (البلاغة) يمكننا من أن نتذوق لغة الشعر ذاتها ، وأن نرى فاعلية النشاط النحوي في وضوح أتم .

---

١) دلائل الاعجاز/ ٧٣ ـ ٧٤

ولا أظن أن قراءة ثانية في التشكيل النحوي هنا هو أن نلح على الدلالات النحوية الموجهة ، ولا أن نتذكر انطباعاتنا الخاصة حول تجربة الشاعر الذاتية . فالإلحاح على العاطفة الذاتية والوجدان الفردي شجع على إهمال فاعلية التركيب النحوي ، وجعلنا نعتقد أن الخلق الشعري ينطوي في هذا الموقف الذاتي . فاعلية النحو أعمق من ذلك وقد تعني - فيما نعتقد - أن «كثيراً» لم يكن يبكي حباً شخصياً ، وإنما كان يواجه موقفاً صعباً جعله ، باستمرار ، ينعكس على نفسه بالتأمل ، ويصحو على الشعور بأن قدراً من تجاربه قد مضى أو أن جانباً من العمر قد ولى . ولأمرٍ ما وقف واستوقف لكي يعالج هذا الإحساس :

خليليّ هذا ربـع عزة فاعقلا قلـوصيكما ثم أبـكيا حيث حلّت

ولأمر ما جعل نقطة البدء في تفكيره البكاء على ما ضاع من تجاربه . وبالأصح ، البكاء على ماضاع من الحياة والعمر وإذا قصدنا إلى طريقة تأمل الشاعر وما يسمى «النظم» أو «العلاقات السياقية» أو «التشبيه» ، وجدنا كل شيء يأخذ في داخل هذا النظام الفكري دلالة عميقة أقرب إلى الرموز المعقدة التي تعبر عن حلم الشاعر ورغبته في خدمة الشعور بمعنى الحياة . فالاداة (إن) ليست توكيداً لمدلول «الاضمحلال» ولا قوة تقرير موضوعي لهذا المدلول . وإنما تعبر عن العلاقة الوجدانية بين الشاعر وإحساسه بالفناء والضياع ، وتدل على ضرب خاص من مواقع «الاضمحلال» في النفس وكونه موقعاً أقرب فيما نقول الى الاثارة والتنبه . وقد يقال إنّ الشاعر يريد أن يبدد هذا الإحساس - الإحساس بالاضمحلال - فلا غرابة أن يكون في الأداء ما يرمز إلى هذا الموقع النفسي «الاضمحلال» وهو التعبير «بإنّ» إذ صوت الاداة «إنّ» نفسها وما ينطلق فيها من تشديد أو توتر يوحي بحالة انفعالية لا يستطاع إنكارها . إن ثمة إحساساً قوياً بالعناء والقلق والتوتر في هذين البيتين حينما يقول (كثيّر) : (تخلّيت وتخلّت ، تبوّأ . . اضمحلّت) . هذا العناء أقرب إلى تجربة في خارج حدود الزمن فليس مدار الأمر على «التخلي» أو «التبوأ» أو «الاضمحلال» ولكن على موقعها من النفس وما تجلبه من الحيرة والذهول . أوما تنمه عن أن كل نفس قد أصابها هذا الشعور حتى عادت قلقة ضائعة . وكأن هذه الأصوات المشدودة المتوترة رمز لهذا التوتر والاضطراب الذي يصيب نفساً قوية الحس مرهفة الوجدان . أو كأن هذا التوتر الصوتي هو الذي يبقي التسامي بفكرة الإحساس بالعناء والقلق ويخلق الشوق إليها والتلذذ بتصورها وشغل الحس بها . وقد يقال إن منبع هذا القلق هو «عزة» . ومن ثم ينبغي أن نستعد لمواجهتها .

«عزة» تقترن بغمامة لا تكاد تظهر حتى تتلاشى وتضمحل . ومن ثم نلاحظ بفضل هذه الصورة التي يملؤها الحزن والألم روحاً قلقة مهما تستقر . فإذا أراد الشاعر أن يتأمل «عـزة» لم يستطـع . وإذا أراد الراحـة لم يقـع إلا على الظـلال المضمحلـة من حركة السحاب . آخر حظه هذه الغصة المحرقة وهذه الأوهام الطارئة التي لا تقيم حتى تريم . لقد خيل إلينا الشاعر أنه اتصل بمحبوبته عن قرب . فهي تبدو له في صحرائه المقفرة غمامة مؤنسة من الوحشة ولكن الغمامة سرعان ما تضمحل . أو لنقـل ان «عـزة» سرعـان ما تختفي . ونظـل نخضـع لتأثير هذه الظـلال المضمحلـة التـي تجـدد في نفوسنـا الخيبـة والاضطراب والذهول . ومن أجل ذلك قلنا إننا لا نستطيع أن نقف عند حدود تجربة الشاعر الخاصة . أو أن العاطفة الذاتية لا تستطيع أن تواجه الخلـق الخيالي أو النشـاط النحوي في الشعر . [1]

ان «عزة» تبدو أحياناً رمزاً يخيل للإنسان أنه يدنو من أمله ، يختلـط به برهـة من الزمان ثم يختفي . ولهذا توشك «عزة» أن تكون مرادفة لأمـل الانسـان الـذي فاتـه ، ولأمانيه التي بعدت عنه ، والأسباب التي تقطعت به دون غايتـه . ولهـذا أيضـاً نرى الشاعر يتعلق بارث الأسباب وأوهاها ، ونرى أن شكاته مستمرة ملحة وأن حزنه عميق بعيد وأن نفسه شديدة التعلق بهذه الغمامة التي تفيء فتثير فيها الرجاء وتضمحل فتغمرها باليأس .

وهكذا نلاحظ أن «التشبيه» لا يدرك طبائع الأشياء في ذاتها . وإنما يعتمد في تفسيره على منطق الحس والتخيل . ويقوم نشاطه الأدبي على مقاومة موقعي المشبه والمشبه به من النفس ، ولست في حاجة إلى أن أصف لك مرة ثانية فاعليته الجمالية التي تقوم على إدراك مواقع الصورة المتخيلة على الوجدان . وإنما أحب أن ألاحظ دلالة (التركيب) أو (النظم) على معان هامة في التشبيه . فأنت تلاحظ أن المشبه به قد صيغ في سياق قصصي يظل التأثير معه قوياً عميقاً يكفل لمتلقيه أكبر قدر من النشاط والتنبه . ويجعل قيمة الصورة الكبرى ترجع إلى قربها من المخيلة . أو ترجع إلى استعداد المخيلة لتحسسها وتصورها . وقـد نلحظ من بواعث تحسس الصورة استعمال صيغة (الماضي) الذي يؤكد مدلـول التشـبيه توكيداً غريباً يذكر بتوكيد الأداة (إنّ) ويحيل الصورة أكثر واقعية . إذ يعطيها صفـة ما حدث ولو في الحس . أو يشعر أن «التشبيه» تعبير عن حدث خاص ذي صفـة حقيقية حدثت بحيث تستحق منا شيئـاً من الاستطـلاع والتأمـل . والحـق أن التعبيـر بالماضي «اضمحلّت» بعد «التبوأ» يصور حالة أقرب إلى تفرق قوى النفس وتشتتها ويجعل التشبيه

---

(1) Herbert Dingle: Science and Criticism. P.5 وانظر أيضاً : Freud: Moses and Monotheism P. 164.

يمضي في سرعة تصور الخيبة أشد لأنها تبث في النفس أسى غريباً . وكأن «اضمحلت» تشبه الى حد بعيد التصدي لهذه الأمنيات التي تتلخص في قوله «تبوّأ» وتعطي لها نوعاً من الهم والمرارة الواضحة .

وقد نلحظ من بواعث تقريب هذه الصورة استعمال هذه الأداة (الكاف) . وفي الوسع أن نحذفها فتبدو القيمة المفقودة . ومن الممكن هنا أن يقال ، إن المتلقي قد يتحسس في (مساق) الكاف تأمّلاً عميقاً يبعث عليه ما نسميه حالة الشاعر النفسية ، أو هيامه وتقطع الأسباب بينه وبين «عزة» ومن ثم يلاحظ أن وظيفة (الكاف) ليست هي التقريب الذهني أو الإيضاح في ثوبه العقلي ، وإنما تأتي استجابة لرد هذه المواقف إلى مألوف أو معهود. وكأنما «الكاف» إيذان بأن العناء الذي يعاني منه الشاعر يعنينا كثيراً، أو هي توجيه مختصر سريع إلى هذا التوتر الذي يخضع له . ويقيني أن مصدر هذا العناء والتوتر أمران لا أمر واحد . أولها وأهمهما : (السياق) الذي اكسب هذه المعاني إقناعاً وجدانياً أشد . بل لولاه لما صح أن نهتدي إلى هذه المعاني فضلاً على الاهتداء إلى وظيفة هذه الأداة . وثانيهما : أن «الكاف» تعطي معنى كلمة (المرتجي) صيغة المعهود أو المألوف . وهنا نكاد نتساءل لم أوثر المرتجي ؟ أليس التعبير بهذه الصفة ـ وهي مطلب لا مناص من إشباعه ـ إشارة إلى حيوية المطالب التي يتجه الشاعر إلى تلبيتها حين يستعين بظل الغمامة ؟ أو لنقل إنها محاولة الشاعر أن يرتد إلى وعيه الباطن . وعي (كثيّر) الباطن بوجود «عزة» . ذلك المبدأ الذي يريد أن يصل إليه أو أن يتذوق سره .

(١٥)

موضوع فاعلية التشكيل النحوي شائك إلى أقصى حد . وبخاصة حينما تلح على فكرة «تفاعل الدلالات» و«نشاط السياق» أو نشك في التأثيرات الوجدانية الغامضة التي شغف بها المتقدمون من النقاد والبلاغيين . وكأنّ فاعلية التشكيل النحوي وفقاً لهؤلاء المتقدمين تتلخص في اكتساب مشاعر دقيقة وينبع القول فيها من محاولة الحديث المباشر عن الأحاسيس والرضا العاطفي . وكثيراً ما قرأنا التركيب النحوي للشعر قراءة مشغوف بالبحث عن العواطف والمشاعر المبهمة دون أن تترجم إلى مواقف رمزية أو خلق خيالي . حقاً إن التأثرات الوجدانية قد تكون هامة في بعض المجالات ، وأننا لا نستطيع أن ننكرها تماماً . ولكن هناك أهمية أخرى نغفلها كثيراً إذا درسنا النظام النحوي في الشعر . أعني أهمية الخلق الخيالي الشعري الذي يعدل من هذه السلبية التأثرية ، ويعمل على تذوق المدلول الحيوي للظاهرة النحوية ، ويوضح علاقتها بنشاط التركيب أو السياق . وبعبارة أدق قليلاً : إننا إذا درسنا التركيب النحوي للشعر أو الأدب راعنا منه في الغالب شيء

واحد هو الشغف بالتأثرات والوجدان . هذه التأثرات قد تتلخص في عبارات يسيرة مبهمة مثل الإشارة الى الصبوة والارتياح والطرب التي أشار إليها القاضي الجرجاني .[1] و «حسن البيان» الذي ألح عليه الرماني .[2] والذوق أو الإحساس الروحاني وطلب الإصغاء وما يعرض في نفس المتلقي من الأريحية والسرور والتشويق الذي شغف به عبد القاهر .[3] وكل أولئك ارتباطات لا علاقة لها - في دلالتها المبهمة - بفاعلية التشكيل النحوي ، ولا تشكل جزءاً من قيمة الخلق الخيالي في الشعر . وعلى هذا النحو أهملت القوة الانسانية الخالقة في النقد العربي ويتحول كثير من فاعلية الذهن أو النحو إلى رماد . إذا نحن قرأنا التشكيل النحوي في أبيات المتنبي (من الوافر) :

أيدري الربعُ أيَّ دم أراقا ... وأيَّ قلوب هذا الركب شاقا
لنا ولأهله أبداً قلوبٌ ... تلاقى في جسوم ما تلاقى
وماعفتْ الرياحُ له محلاًّ ... عفاه من حدا بهم وساقا

وغضضنا النظر عما يحكيه لناقد القديم من تأثراته الوجدانية الغامضة ، أو يردده من موقع «الفصل» في البيت الأخير ، في نفسه أو عما يسميه بعناصر الحس واللطف والرونق والطلاوة[4] . هذه العناصر التي يراجع فيها إحساسه الغامض ، ويحاول عبثاً أن يصف بها لغة الشعر ذاتها أو يحدد رموز الشعر وأموره الصعبة ، إذا غضضنا النظر عن ذلك ، وجدنا أن التشكيل اللغوي أو النظام النحوي في مثل هذا الشعر يوجه في ذاته خلق المعنى أو نمو النشاط الخيالي الاستاطيقي من قبيل الإحساس باستفهام أو تقديم أو فصل ووصل . أو من قبيل الاحساس بارتكاز أو إيقاع أو قافية أو لون من الموسيقى . وقد ندرك أن شيئاً عظيم الأهمية قد عبر عنه بطريقة غامضة لا يروعنا منها مبدأ الاستجابة العاطفية الغامضة في ذاته وإنما يروعنا شيء آخر هو الخلق الخيالي أو نظام الرمز . وهنا نجد أن الصياغة أو (التركيب النحوي) خطير وأنه يعبر عن معرفة حقيقية صعبة المنال ، ويثير في أنفسنا ، على الدوام ، إحساساً بأن هناك جانباً عميقا من الحياة ينقل إلينا وهذا ما ينبغي علينا كشفه . ولكن هذا الإحساس العميق لا يخطر بأذهاننا . نحن نقرأ الأبيات على أنها انعكاس مباشر لفكرة الوقوف على الأطلال . وأن تشكيلها النحوي يأتي استجابة لتأثر وجداني مبهم أو لتصوير موقف ذاتي قريب ، أو لشعور فردي يعول في شرحه على بعض

١) القاضي الجرجاني : الوساطة

٢) الرماني : النكت/ ١٠٦ وما بعدها .

٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ٦٧ - ٧٣ ، ٤١٨ - ٤٢٨

(٤) المصدر السابق ١٨٤ . و/ ٦٩ وما بعدها .

الظروف الخاصة بالمبدع أو بعض النزعات العاطفية الخاصة بالمتلقي . ووفقا لهذا الأسلوب بحث النقاد التركيب النحوي للشعر ، ورأوا أن بنية الشعر لا تواجه تجربة حقيقية ولا تخلق معنى وأنها - على نحو ما نفهمها - تساق من أجل تصوير شعور فردي أو نزعة تأثرية . كل هذا قد يكون خطأ . ومن الممكن أن نقرأ التشكيل النحوي في الأبيات السابقة بمعزل عن فكرة التأثرات المبهمة والدلالات الموجهة . واذ ذاك نجد أنفسنا أمام حقائق صعبة واتجاهات أعمق وأكثر أصالة . هناك صراع غريب يتعمق قلب المتنبي إزاء كل شيء . الاستفهام في المواقف الوجدانية الباكية ما هو ؟ اننا نغفل دلالته تحت تأثير صور سابقة في أذهاننا : كالإنكار والتقرير والاستعظام . . . الخ . هذه المعاني التي أفسدت مفهوم الشعر - من حيث هو نشاط خيالي - ونالت على يد النقاد عناية كبرى[١] . ولكن إذا تحررنا من سلطة هذا الفهم الاشاري ونظرنا الى (التركيب النحوي) للشعر على أنه واهب المعنى وخالقه وجدنا أن الاستفهام رمز شائك معقد يخرج المعنى من إسار التحدد ووحدة الجهة ويثير فيه حاسة الإشكال ، أو هو أقرب إلى أن يكون عالماً يتداخل فيه الربع الدارس ، والانسان المحبوب ، والقلب الجريح المشوق .

وإلى جانب الاستفهام هناك ظاهرة التقديم[٢] . ولنلاحظ قبل أن نتعرف على دلالة هذه الظاهرة أن الربع - رغم صور البلى والفناء والتمزق - باق . وأن الإحساس - الإحساس بمواجهة العزلة والاغتراب - لا يمكن أن ينهدم بل يقوى ويشتد . وما يبدو إذن في صور التقديم من نشاط أو رمز ، ضروري من أجل السيطرة على تيار الأحساس المتصل .

إن عبد القاهر وغيره من اللغويين والنقاد المتقدمين كثيرا ما يربطون صور التقديم بمعنى غامض وذي صبغة عقلية . فأسلوب تفهمه عندهم هو «الأهمية» أو «التأكيد[٣]» . لكن القول بالأهمية أو التأكيد هنا ، يحتاج إلى اعادة نظر . وليس من أغراض السياق في شيء . والحقيقة أن عملية (التقديم) تقع في قلب الرمز ذاته . ولا نستطيع أن نهمل هذا المعنى اذا أردنا أن نفهم هذا الشعر أو نتعمق مفهوم الصراع المرير الذي يعاني منه المتنبي

(١) انظر في ذلك مثلا : الآمدي : الموازنة / ٢١١ - ٢١٣ . وابن فارس : الصاحبي / ١٥١ - ١٥٤ ، وابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٢١٥ - ٢١٦ . وقارن بعبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٨٧ وما بعدها .

(٢) أعني تقديم المفعول به على الفعل (أراق ، شاق) ، وتقديم الاراقة على الشوق وخبر المبتدأ في البيت الثاني على المبتدأ .

(٣) انظر في ذلك مثلا : سيبويه : الكتاب ١/ ١٥ . وقارن بعبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ١٧٥ ومابعدها .

ويخضع له . ويغلب على الحدس أن «التقديم» لإشعار أن البحث عن جذور الحياة العميقة كان قوياً ومتسلطاً على المتنبي ، وأن أكبر ما يثير الحس في هذا الربع كونه أبعد الأشياء عن الانعزال والخواء وبعد المسافة . وليس أدل على ذلك من أن التقديم هنا صورة متكررة ومعنى تكررها الحقيقي أنّ «التقديم» طاقة كبيرة معطاءة للمعنى .

ولعل في (السياق) نفسه ما يشهد بأن الحياة في الربع أعمق جذوراً من الموت . ولهذا سبق الحديث عن مخاطبته ، أو البحث عن مشكلة النمو ، عما فيه من عفاء وبلى وتمزق . إن (السياق) قد بدأ بالاستفهام وهو - كما لاحظنا - رمز يختلط بعاطفة تشبه الحزن والإشفاق . وبعد هذا نلحظ أن صور (التقديم) تمثل قوة هذا الإحساس الوجداني وعنفه ، وتساعد على خلق حالة من الانتباه واليقظة الدائمة لإدراك شيء غريب يعلق بذلك الربع . وإذا قرأنا صور التقديم وتذكرنا أنها رمز وليست أداة (تحقق) عاجل يؤ دي مهمة (التوكيد) ، و (الأهمية) وما إلى ذلك ، أدركنا أن «المتنبي» يضفي بطريقة غير مباشرة كل همومه ويسقط مفهوم الصراع المرير الذي يتعمق قلبه على التشكيل اللغوي أو النظام النحوي للشعر . ويعود التقديم ، إذن ، تعبيراً رامزاً ، كما قلنا ، إلى أداء المعنى أداء وجدانياً . وهذا لا يبرر في ذاته الوقوف عند فكرة «الأهمية» أو «التأكيد» بل يؤ يد أن كل ظاهرة غنية بامكانيات لا حصر لها . وليس لفاعلية التشكيل النحوي معنى واحد على عكس ما قد يتبادر إلينا . فالظاهرة تنتمي حقا إلى (سياق) ولكن هل لنشاط هذا السياق حدود معلومة ؟ وهب أن هناك حدوداً ألا يستطيع الشاعر أو (المبدع) أن يفكر في حدود أوسع منها . ألا يستطيع أن يخلق من التشكيل اللغوي أو البناء النحوي ما يشاء ؟ .

وفي وسعنا هنا أن نقرأ «الفصل» من قوله «عفاه من حدابهم وساقا» قراءة خاصة وأن نكشف عن الرموز المشتركة بينه وبين الدلالات الأخرى . ولكن رؤ ية هذه الرموز تحتاج إلى معاناة عميقة . ماذا يعني (الفصل) هنا ؟ لا خير في أن تسأل الناقد القديم . سيقول إن (الفصل) جاء استجابة لتوهم سؤ ال في الشطر الأول[1] . وليس النشاط الجمالي للنحو من هذا بقريب . إنما يريد (المتنبي) حينما يتحدث عن عفاء الربع أن يقر في وجدان (المتلقي) المشاعر التي ينبغي أن تصاحب كل فكره عن الربع . ومن هنا يبدو (الفصل) رهيناً بمعني لا يتصوره الإنسان في يسر . وربما كان من الأصح أن يقال : إن الفصل هنا تقرير عاطفي حاد يبعث عليه الربع الدارس . أو هو تعبير عما يصاحب صورة الحادي ،

---

(١) انظر عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ١٨٤ .

الذي ساق الإبل بأهله ، من لفت إليها وتنبه إلى مدلولها . والحق أنّ (الفصل) أولاً يتعاون مع الفعل (عفا ، ساق) نفسه مسنداً إلى الحادي فيثير الاستعداد للتأمل في أمر هذا الحادي ويعطي من قرب أو بعد شيئاً من الحيرة والاضطراب وثيق الصلة بمعنى عفاء الربع . بل هو لفت إلى هذه الحيرة الناتجة عن هذا العفاء والعزلة .

ويمكن أن نلمس المدلول الأدبي الحقيقي (للفصل) بطريقة أخرى بحيث نقول : إن (الفصل) بعد النفي : (وماعفت الرياح له محلا) تعبير عن نمو النفي نمواً هائلاً تفسره هذه الصداقة الغريبة التي يبديها المتنبي نحو الرياح والطلل أو لنقل نحو الأمس باعتباره مبدأ النمو . هذه الصداقة ـ التي يتحدث عنها المتنبي ـ تعدل من مفهوم الحيرة التي يعاني منها ، وتوجّه إحساسه بالعزلة والاغتراب إلى حيث يريد . وإمارة الحرص على نمو هذه الصداقة قائمة في (تنكير) (محلاً) . اذ يفيد ههنا نمطاً من توقى فكرة الغناء ، وكأن المتنبي يبدو أنه وجد في هذا (التنكير) مصدر قوة يحتمي به ويؤكد صلته بعالمه وانتماءه إليه ، أو كأن (إبهام) المحل قد أضفي معنى أقرب وأمس بالقوة . أو لنقل ، بتجديد شباب الربع . وبعبارة أخرى : إننا حين نتذكر نظرية (تفاعل الدلالات) يمكننا أن نستخلص شيئاً عن معنى (الفصل) أو نستطيع أن نفترض ـ على الأقل ـ أن (الفصل) رمز آخر يعبر عن جانب من فكرة الربع . وبالأصح عن جانب من عقل المتنبي نفسه .

دعني أذكرك في ختام هذه الملاحظات بما يسمى (النبر اللغوي) و (الارتكاز الشعري) . فهذا المنحى الصوتي ـ أياً كان موقفك منه ـ ليس في أي مجال من مجالاته عنصراً إضافياً . بل نراه ـ فيما نتوهم ـ يثري فاعلية الخلق اللغوي ويمنح المبدع أو الشاعر ما يشاء لنشاطه الخيالي من خصوصية وامتياز حقيقيين ، ويهب المتلقى معنى عميقاً يثق إبان قراءة الشعر في أنه يكشف على الدوام علاقات جديدة بين إيقاع الشعر ومعناه . ومن ثم لا نغلو إذا قلنا إن فاعلية الارتكاز والنبر في هذه الأبيات وما تتسم به من جدة وثراء إنما قصد بها في المقام الأول ، إشاعة الإحساس بعلاقات الدفء والمحبة بين المتنبي وبين الربع . ولولا حاجة المتنبي التي لا تنقضي إلى البحث عن عناصر الحياة لما كان هناك فائدة حقيقية من هذا النبر أو الارتكاز . فخيال الشاعر ينشط دائماً في أن نمّواً ما أو إحساساً بالحياة قوام هذا التشكيل الصوتي ، وبالأصح قوام العلاقة بين هذا التشكيل وغيره من مظاهر النشاط اللغوي الأخرى . وهناك إمارات قليلة تدل أننا لا نتأول بذلك تأولاً مسرفاً فأنت تلاحظ ـ إذا حددت مواضع النبر اللغوي على كلمات هذه الأبيات :

مفاعلتــن مفاعلتــن فعولن

١١ ١ ١١ ١١

× × × ×

×

ب --- ب - ب ب - ب --

أيدري الربــع أي دم أراقا .... شاقا

....

.... وساقا

ان النبر اللغوي والارتكاز الشعري يتفقان في البيت الأول اتفاقا تامّاً إلاّ في كلمة واحدة من الشطر الأول هي كلمة (دم) حيث يقع النبر اللغوي على مقطع قصير(الدال) ، والإرتكاز الشعري على مقطع طويل (الميم + التنكير) . ولعل الارتكاز الشعري هنا أقوى . فالقارىء المدقق لا يستطيع أن يهمل الرابطة الدقيقة بين الارتكاز والتنكير . وما بينهما لا ينفصل ، تماماً ، عما بين المتنبي وهذا الربع . هذا التنافر نجده ينمو ويشتد في البيتين الأخيرين . حيث يتنافر النبران في ثلاثة مواضع في البيت الثاني ويتوافقان في أربعة . ثم يعودان في البيت الثالث فيتنافران في خمسة مواضع ويتوافقان في أربعة . وهنا نسأل ماذا يعني هذا التنافر والتوافق في هذا السياق ؟ النبر هو الآخر رمز يحتاج إلى دراسة . والمتنبي لا يحوجنا إلى جهد كبير في ذلك . هناك علاقة بين التنافر الذي نقرؤه في الشطر الأول ـ وبين إحساس المتنبي العميق بالعزلة والإغتراب . أولنقل إن هناك عناصر موسيقية صريحة تدخل في مواجهة فكرة البلى والتمزق التي يعاني منها المتنبي في الربع . ولذلك ينبغي أن نتمهل في دراسة هذه العناصر الموسقية وهذا الذي نسميه ارتكازا أو تنافرا . واذا نحن قرأنا الأبيات في ضوء هذه الملاحظة بدا لنا أن «التنافر» يحيل على الأغوار البعيدة في النفس وسرعان ما يوحي بامتداد لا ينتهي ، وبدا لنا المتنبي وكأنه يبحث عن تكوين صوتي جديد ليؤكد شباب الربع أو يحقق معنى الحياة واستمرارها .

بل انني لا أشك في أن ما نسميه (نبرا) أو (ارتكازاً) كثيراً ما يطل على إدراكات رمزية . وحينا تعالج العناصر الصوتية كظواهر خلاقة للمعنى[1] يجب أن نعتبر بدلالة النبر والارتكاز الرمزية . وهنا نجد أن فكرة «التنافر» التي غذت باستمرار مشكلة النمو في الربع لا يمكن أن تهمل ببساطة ـ فليس لمشكلة النمو وجود منفصل عن فكرة «التنافر» ـ بل ينبغي أن يظل لها مكان محفوظ في فهم النشاط الخيالي الشعري أو لنقل في خلق المعنى .

(1) T . S . Eliot : Pointsof View P .55



الفصل الرابع

الخيال وعلاقته بالصور

(١)

يستعمل النشاط الخيالي الشعري ، في الموروث النقدي والبلاغي ، للدلالة على كل ما له صلة بإنتاج الصور الحسية أو تصور أشياء غائبة عن الحس . ويطلق ـ أحياناً ـ مرادفاً لمفهوم «الصورة» أو استخدام اللغة التصويرية كالتشبيه والاستعارة والمجاز . وقد يعني مفهوم النشاط الخيالي الشعري ـ ثالثاً ـ إعادة تشكيل حالات (المتلقي) العاطفية . وبخاصة التعبير عما قد يصاحبه من (تأثير) أو لذة أو حالة انفعالية [١]. والخلق الخيالي ـ بهذا الفهم ـ يتجه بقوة إلى وحدة المعنى أو تحديد الشكل الذي يتخذه الشعر . ويخضع في تفسيره ـ نظرياً ـ لنظر مثالي تأملي كما يخضع ـ تطبيقاً ـ للتعبير عن الاستجابات الذاتية أو التأثيرات العاطفية . وبغض النظر ـ مؤقتاً ـ عن خلط فكرة الاشارة الموجهة أو وحدة الدلالة وخطرها فإن جعل النشاط الخيالي الشعري من قبيل (التأثير) العاطفي يقف عقبة دون صياغة نتائج محددة في فهم جماليات الشعر ، أو نشوء أسس علمية جديدة في قراءة النشاط الخيالي الشعري . وفي هذا الفصل محاولة لبيان هذا كله ولكننا هنا نكتفي بالقول بأن النهج المثالي التأملي لا يستوعب ما في النشاط الخيالي الشعري من دلالات (متفاعلة) وأن الإشارة إلى القلب أو العواطف لا تعين ، كثيراً ، على إدراك الخلق الخيالي أو بيان نشاطه الجمالي . لقد فهم خطأً أن النشاط الخيالي في الشعر من قبيل (التلوين) والزينة ، لا يستطيع أن (يخلق) معنى أو يحقق (توافقاً) بين الوحدة والتنوع في نسيج العمل الشعري . وأن فاعليته لا تعتمد في قوتها ونموها على إعادة تشكيل المدركات الحسية وإدراك الارتباطات فيما بينها وإضافة تجارب جديدة أو إعطاء هذه المدركات فرصة الدخول في مسافات بعيدة وقريبة . وإنما تعتمد في ذلك على مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس ، واعتبار الصورة المتخيلة شكلاً من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي ومجرد انطباعات تذكر بعمل المصور أو الرسام . والتأكيد على أن الصياغة أو التشكيل مهما بلغت من الأهمية فلن تكون السمة الأولى للاستجابة الفنية للشعر أو خلق المعنى . وكأن الشعر متميز من البناء والتركيب الذي يحاك في خلقه أو تكوينه ، وكأن الخلق الخيالي لا علاقة له بفاعلية التركيب والسياق . ومن الهام أن نتذكر أن النشاط الخيالي في الشعر لا يمكن أن يختصر في تشكيلات متعلقة بالصورة البلاغية أو الاستعمال الاستعاري للكلمات . حقاً إن نشاط اللغة التصويري جزء أساسي من فاعلية الشعر ، ولكن هذه الفاعلية لا تخضع لدلالات «الصورة» وحدها ، ولا تؤول ، دائماً إليها . فقد ترى في الشعر إدراكاً استعارياً أو مجازياً ثم تجد المعنى مرتبطاً بتوتر صوتي أو لون موسيقي أو إيقاع أو صيغة أو مدلول لغوي

---

(١) D.G.James: Scepticismand poetry P. 114- 115. 119- 120.

أو تركيب نحوي ، وهكذا يخيل إلينا أن المعنى في الشعر يخضع لتقاطعات مستمرة وأن ما نسميه النشاط الخيالي الشعري بنية معقدة [1] - فوق (المتلقي) و (المبدع) - لبيان حقيقة الشعر والكشف المطمئن عن جوهره الأصيل ومقوماته الذاتية . على أننا لا نستطيع أن ندرك - أكثر من ذلك - عن فاعلية الخيال الشعري ما لم ننظر في طبيعة الفن ، أو النشاط التصويري ، جملة . ونتوجه إلى درس (نوعية) الإدراك الجمالي وإلى درس (كيفية) عمل الفنان محققاً في التشكيل الجمالي لعمله الفني . ومن الصعب - في مثل هذا المقام - أن نتوقف عند هذا كله . وإنما حسبنا ان نتوقف عند نشاط اللغة التصويري - وبالأصح عند أهم مظاهر هذا النشاط - كالتشبيه والاستعارة . والاختيار هنا له ما يبرره بالطبع . فهو يساعد - على أقل تقدير - على بيان حقائق التشكيل الجمالي في الموروث النقدي والبلاغي ، ويتيح لنا التعرف على الأدوات التصويرية التي يتعامل معها الشاعر أو المبدع ، ويهيء لنا السبيل لنضع «الصورة» أو «التركيب البلاغي» في موضعه الصحيح من فاعلية اللغة أو النشاط الفني جملة . ومن الطبيعي - وفاء للمنهج الذي ارتضيناه - أن نعرض لموقف عبد القاهر بإيجاز ودقة أولاً ، وأن نتتبع حديثه في كلام النقاد ثانياً . لعلنا نستطيع من وراء ذلك أن نصل إلى صياغة أسس جديدة يقوم عليها . فيكتمل في موقفنا نقد وتقويم .

(٢)

وأول ما يلاحظ أن عبد القاهر ينظر في (المعنى) فإذا به يقوم على حجة صحيحة أو حجة غير صحيحة . وعلى هذا يقسم المعنى إلى قسمين : عقلي وتخييلي . فالعقلي ما يقره العقل أو يقوم على حجة صحيحة . والتخييلي ما يقوم على حجة غير صحيحة ولا يسلم به العقل وإنما يخدع عنه . وكل قول غير ثابت أصلاً فهو تخييل . أي أن المعنى التخييلي هو (الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وان ما أثبته ثابت وما نفاه منفي) [2] أو هو نوع من القياس الخادع الذي يوهم النفس ويريها ما لا ترى (باحتجاج تمحل ، وقياس تُصنِّعَ فيه وتُعُمِّل) [3] ومنه قول أبي تمام (من الكامل) :

لا تُنكِري عَطَلَ الكريم من الغِنى ... فالسيلُ حربٌ للمكانِ العالي

(فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم ،

١) C. Day Lewis, The poetic Image, P. 71-72

٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ٢٤٥ .

٣) المصدر السابق/ ٢٤٥

زليل السبل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس تخييل وإبهام لا تحصيل وإحكام ، فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه عن الانسياب ، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال) [١]

(٣)

وهذا القياس هو - في نظر عبد القاهر الجرجاني - موضوع الشعر والخطابة ذلك لأن الشعراء والخطباء يجعلون اجتماع الشيئين في وصف علة لحكم يريدونه وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول ، ولكن الشاعر لا يؤخذ (بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادّعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية) وإنما تسلم مقدماته التي اعتمدها بلا بينة كما يسلم أن عائب الشعر الأبيض - مثلاً - لم ينكر منه إلا لونه وتنسى سائر المعاني التي لها كُره ، ومن أجلها عِيب [٢] .

(٤)

القياس الخادع يختصر فهم عبد القاهر لمسألة التخييل الشعري . والصورة الحقيقة هي التعبير الموافق للعقل . وأحاديث النبي ﷺ نفسها ، وكلام الصحابة هي المعاني الحقيقية المطابقة لمنطق العقل [٣]. وهذا يفسر لنا حديث عبد القاهر عن صدق المعاني العقلية وذهابه إليها وتفضيله لها على ما سواها . ومهما ألح أنصار التخييل على ما يكمن فيه من خصب وثراء . ومهما شغفوا بالدلالات الوفيرة أو الغنية التي ترتبط به ، وذهبوا إلى أن المعاني الصادقة محدودة أو في حكم الجامد الذي لا يزيد ولا ينمي ، فإن الإبداع الحقيقي للتخيل الشعري هو في مناصرة المعنى العقلي (وما كان العقل ناصره والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه) . . هذا ، ومَن سلم أن المعاني المعرفة في الصدق المستخرجة من معدن الحق في حكم الجامد الذي لا ينمي والمحصور الذي لا يزيد ؟ وإن أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر إلى قول أبي فراس (من الوافر) :

وكنا كالسهام إذا أصابت مراميها فراميها أصابا

ألست تراه عقلياً عريقاً في نسبه ، معترفاً بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس

---

١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ٢٤٥ - ٢٤٦

٢) المصدر السابق/ ٢٤٨ - ٢٤٩

٣) المصدر السابق/ ٢٤٢ وما بعدها

التي هو أبو عذرها والسابق إلى إثارة سرها [1]، وكأن الشعر ـ وفقاً لعبد القاهر ـ يمكن أن يقوم في جوهره على فكرة التصديق «وحدها أو يعتمد في قوته على المعاني الحقيقية ويعرى تماماً من التخييل أو من أي نشاط تصويري . وكأن الشاعر ينبغي أن يلتزم في تحديد معانيه «الصدق» وأن يبرأ من الاستحالة والتناقض أو أن يكون منطقياً على الدوام . ولذلك نجد فاعلية التخييل مهملة بشكل حاد . ونجد فاعلية الشعر أو السياق ضائعة تماماً أو غير ماثلة .

(٥)

للمعنى الحقيقي صورة يدلنا عليها العقل أو المنطق . ويأتي بعد ذلك التخييل فلا يستطيع إلا أن يوهم أو ينمق أو يضلل . هذه هي خلاصة موقف عبد القاهر من مشكلة التخييل بكل صوره وتعقيداته . عبد القاهر لا يسلم بحرية التخييل ويعتقد ان هناك تمثلاً حقيقياً للأشياء ينبغي أن يقاس عليه تمثل الشاعر ونشاطه الخيالي . وهكذا يصبح (التخييل الشعري) قياساً خادعاً لا ينطوي على جدة متميزة ولا يعطي أية اضافة حقيقية . بهذا نستطيع أن نفهم كل محاولات عبد القاهر في بحثه العلاقة بين التخييل ومظاهر النشاط التصويري أو البلاغي الأخرى كالتشبيه والاستعارة . وهنا نلاحظ أن عبد القاهر يضطرب كثيراً . فهو ـ في بعض المواطن ـ ينفي صلة الاستعارة بالتخييل ويرى أنها من قبيل المعاني الصادقة التي لا سبيل فيها الى شك أو ريبة أو خداع . يقول (وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى . فأما الاستعارة فان سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعي دعوى لها سنخ في العقل) [2] وهي ـ أعني الاستعارة ـ لا تعتمد على غير إثبات شبه قائم ، فلا مخالفة هناك بين الخبر والمخبر عنه . وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى [3]. وفي مواطن اخرى نجده اكثر ميلاً الى اعتبار التشبيه والاستعارة من التخييل . إذ ينظر إليهما على أنهما عنصران هامان في جماليات التخييل ، وفي توضيح مانسميه فاعلية النشاط الشعري . ويعالجهما على أنهما معان وصور تخييلية تقوم على الايهام والمبالغة والاغراق . ومن أجل ذلك يستوقفنا عند قول أبي تمام (من البسيط) :

١) المصدر السابق/ ٢٥١

٢) المصدر السابق/ ٢٥٣

٣) المصدر السابق/ ٢٥٢

ولا يروّغـكِ إيمـاضُ القتـير به فإنَّ ذاك ابتسـامُ الـرأيِ والأدبِ

فالتشبيه يحظى من مثل هذا التخييل بضرب من السحر [١]. وهو ذو أثر حسن فيه ، وجزء أساسي من طبيعته وتركيبه . وكذلك قول الشاعر (من المتقارب) :

وحاربنـي فيه ريبُ الزمانِ كأنَّ الزمـانَ له عاشقُ

التخييل تم له حسنه وقوته بفضل الاستعارة التي تدخل في تكوينه وتشكيله [٢] ومن أجل ذلك يقول عندما يتحدث عن أنواع التخييل (فقد حصل من هذا الباب أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه وكان موضعه في الكلام أضن به وأشد محاماة عليه وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتشبيه فأمر التخييل فيه أقوى ودعوى المتكلم له أظهر وأتم) [٣]

(٦)

والتخييل لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه ، وتفصيل يستغرقه ، وإنما الطريق فيه أن يتبع الشيء بعد الشيء ويجمع ما يحصره الاستقراء [٤] :

أ ـ فإلى جانب حسن التعليل ، وهو ضرب من التخييل [٥]، ضرب ثان هو الحاق الزائد بالناقص (مبالغة) في المديح . وأصله التشبيه ثم يتزايد . كقول ابن بابك (من الطويل) :

ألا يا رياض الحَزْن من أبـرق الحِمى نسيمُـكِ مسروقٌ ووصفُـكِ منتحَلْ
حكيتِ أبـا سعـدٍ فنشرُكِ نَشرُهُ ولـكنْ له صدقُ الهـوى ولكِ المَلَلْ [٦]

ب ـ ونوع آخر وهو أنه قد يدعى للصفة الثابتة للشيء أنها علة لشيء آخر . كقول الشاعر (من البسيط) :

---

١) المصدر السابق/ ٢٦٢
٢) المصدر السابق/ ٢٥٨
٣) المصدر السابق/ ٢٩٥
٤) المصدر السابق/ ٢٥٣
٥) المصدر السابق/ ٢٥٤
٦) المصدر السابق/ ٢٥٥

لو لم تكن نيةُ الجوزاء خدمتَه		لما رأيتَ عليها عقْدَ منتطقِ

فهذا ليس من جنس ما مضى أعني ما أصله التشبيه ثم أريد التناهي في المبالغة والاغراق والإغراب[1] . ويدخل في هذا قول المتنبي (من الكامل) :

لم تحكِ نائلَك السحابُ وإنما		حُمَّت به فصبيبُها الرُّحَضاء

لأنه وإنْ كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث فإنه وضع المعنى وضعاً وصورة في صورة خرج معها إلى مالا أصل له في التشبيه فهو كالواقع بين الضربين[2]

جـ ـ وقد لا يكون معلول وعلة ولكن تأول في الصفة . ومن واضح هذا النوع وجيده قول ابن المعتز (من الكامل) :

صدّتْ شريرُ وأزمعت هجري		وصغَتْ ضمائرُها إلى الغدرِ
قالت كَبِرتَ وشِبتَ قلتُ لها		هذا غُبارُ وقائِعِ الدهرِ

الا تراه أنكر أن يكون الذي بدا به شيباً ورأى الاعتصام بالجحد أخصر طريقاً إلى نفي العيب وقطع الخصومة[3] .

وقد حظى التشبيه من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتي الصفة ـ كما يقول عبدالقاهر ـ على غرابته ، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف[4] .

د ـ وفي التعليل نوع آخر وهو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك المعرفة ويضع له علة أخرى مثال ذلك قول المتنبي (من الرمل) :

مابه قتلُ أعاديه ولكن		يتّقي إخلافَ ما ترجو الذئابُ[5]

أو قول المجنون (في الطويل) :

وإني لأستغشي وما بيَ نعسةٌ		لعلَّ خيالاً منكِ يَلقى خياليا

---

١) المصدر السابق / ٢٥٦ .
٢) المصدر السابق / ٢٥٦ .
٣) المصدر السابق / ٢٦١ ـ ٢٦٢ .
٤) المصدر السابق / ٢٦٢ ـ ٢٦٤ .
٥) المصدر السابق / ٢٧٣ وما بعدها .

(وذلك أنه قد يتصور أن يريد المغرم المتيم إذا بعد عهده بحبيبه أن يراه في المنام وإذا أراد ذلك جاز أن يريد له النوم خاصة)[1]

هـ ـ وهناك نوع آخر من التخييل وهو يرجع إلى ما مضى من تناس التشبيه وصرف النفس عن توهمه إلا أن ما مضى معلل وهذا غير معلل . بيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة . ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها ، وأدركوها بأعينهم على حقيقتها ، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال . ولم يروه ولا طيف خيال . ألا ترى إلى قول أبي تمام (من المتقارب)

ويصعَد حتى يظُنّ الجهولُ ... بأنّ له حاجةً في السماءِ

(فلولا قصده أن يُنسي التشبيه ويرفعه بجهده ويصمم على إنكاره وجحده فيجعله صاعداً في السماء من حيث المسافة المكانية لما كان لهذا الكلام وجه)[2] .

وقد ينظر في هذا النوع من التخييل إلى خاصية ومعنى دقيق يكون في المشبه به ثم يثبت تلك الخاصية وذلك المعنى للمشبه ويتوصل بذلك إلى إيهام أن التشبيه قد خرج من البين وزال عن الوهم والعين . ومثاله قوله الشاعر (من المنسرح) :

لاتعجبوا من بِلى غِلالته ... قد زرَّ أزراره على القمر[3]

وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس وكمسرى النفس في النفس[4] .

وقد يبعد في النظر إلى إخفاء التشبيه والاستعارة أو المجاز المتأمل قول الفرزدق (من الطويل) :

أبي أحمد الغَيْثين صعصعةُ الذي ... متى تُخلِفِ الجوزاءُ والدَّلو يُمطِرِ
أجارَ بناتِ الوائدين ومن يُجِرْ ... على الموت يُعلَمْ أنه غير مُخفِرِ

هذا نشاط تخييلي إذا أهملت التنظيات الداخلية للالناظ المستعملة في تكوينه ، وغضضت النظر عن صياغته وتركيبه لم تجد فيه أية مزية خاصة وبدت إمكانيات المعنى الحقيقية أو

١) المصدر السابق / ٢٧٦ .
٢) المصدر السابق / ٢٧٩ .
٣) المصدر السابق / ٢٨٢ ومابعدها .
٤) المصدر السابق / ٢٨٣ ومابعدها .

الأساسية هينة ساذجة . ولذلك رأى عبدالقاهر أنّ قوة «التخييل» ترجع إلى أنك لا تستطيع أن تفك عقد التثنية في قوله (أحمد الغيثين) أو تقول «أبي أحمد الغيث والثاني له والتشبيه به» لأن «أفعل» لا تصح إضافته إلى اسمين معطوف أحدهما على الاخر[1] . ويستشهد على دعوى أهمية البناء والتركيب في توضيح فاعلية الشعر الأدبية وما يعطيه هذا البناء من الشهرة بقول الشاعر (من المنسرح) :

قد قُحِطَ الناسُ في زمانهمُ ... حتى إذا جئتَ جئتَ بالدِرَرِ
غيثانِ في ساعة لنا اتفقا ... فمرحباً بالأمير والمطرِ

فليس بمتعذر - هنا - أن تقول «غيث وثان للغيث اتفقا» أو تقول «الأمير ثاني الغيث والغيث اتفقا»[2] وهو لذلك كلام من لا ينهي فيه أمراً مشهوراً ولا يبلغ منزلة الكلام السابق في إثارة جماليات التخييل الشعري وتوضيح نشاطه الأدبي .

(٧)

وإلى جانب الحديث عن طبيعة التخييل الشعري . وعن بنيته أو تركيبه ، وعلاقته بالتشكيل البلاغي للصورة أو التقديم الحسي للمعنى . هناك العلاقة بين التخييل الشعري والرسم . وموقف عبد القاهر هنا يتلخص في أن الشعر والرسم - وان تمايزت مادتهما - يتفقان في طريقة تقديم المعنى ، وطريقة تشكيله ، وتأثيره في نفس المتلقى . ومن أجل ذلك راح عبدالقاهر يقارن بين (تخييلات) الشاعر و (تصاوير) الرسام على أساس أن كلاًّ منهما قد ينقل الواقع أو (يحاكيه) في أشكال فنية ويقدمه بطريقة حسية تعتمد في قوتها و إثارتها على مخاطبة الإحساسات والمخيلة ، ويلح على أن روعة الشعر ترتد إلى التصوير وتجسيم الأفكار والمشاعر الوجدانية في أشكال محسوسة يمكن رؤ يتها (فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، وبالنحت والنقر فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتؤنق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤ يتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولايخفي شأنه ، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق ،

١) المصدر السابق / ٢٩٤ .
٢) المصدر السابق / ٢٩٤ - ٢٩٥ .

والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز . والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد)[1] . وكذلك يستوقفنا عند تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها وأثر ذلك في جماليات التخييل الشعري وفي توضيح ما نسميه علاقة الشعر بالرسم ويلح على أن معاني النحو كالاصباغ في الرسم . فكما أن براعة المحاكاة ترجع إلى الأصباغ التي يتخيرها الفنان وموقعها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها . كذلك فاعلية الشعر ترجع إلى مايتوخاه الشاعر من معاني النحو أو وجوه تنظيم الكلمات . يقول : (وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الاصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم)[2] .

وهذه الإشارة على وجازتها مفيدة في بيان الإحساس الجمالي لبعض المتحدثين في علاقة الشعر بالرسم والتصوير على الإجمال . ومن يتأمل موقف عبدالقاهر ـ ولا سيما في دلائل الاعجاز ـ من العبارة الادبية أو نشاط المعنى يتبين له أثر الرسم والزخرفة في تكييف نظرة خاصة إلى الصياغة الجميلة وخلق تركيب معين أو تصور خاص على ضوء جماليات الرسم والزخرفة يصح أن نسميه تصوراً شاعرياً . ولذلك أعطى لما سماه اتحاد أجزاء العبارة وتناسق دلالاتها ، وبناء بعضها على بعض أهمية خيالية وتطلب في تشكيلها ما يحقق في فن الرسم والزخرفة من الصياغة والتحبير والتفويف والوشي والنسج وكل ما يقصد به التصوير[3] .

(٨)

وإلى جانب هذه الضروب جميعاً هناك فاعلية التخييل أو نشاطه الجمالي الذي يعتمد على (المبالغة) و(الإغراق)[4] أو (الغرابة والبعد)[5] ، ويؤدي إلى إقناع المتلقي والتأثير فيه بطريقة خاصة أو باعتبار الصياغة والتشكيل من قبيل التحسين أو التقبيح أو الزينة

١) المصدر السابق / ٣١٧ .
٢) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٧١ .
٣) راجع تفاصيل ذلك عند عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٤٠ ـ ٤٣ ، ٧٠ ومابعدها وأسرار البلاغة/ ٣١٧ .
٤) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٥٠ .
٥) المصدر السابق / ٢٧٤ ـ ٢٧٧ .

والتلوين وإعطائها قوة النظرية أو المبدأ الذي (يكسب الدني رفعة والغامض القدر نباهة ، وعلى العكس يغض من شرف الشريف ، ويطأ من قدر ذي العزة المنيف ، ويظلم الفضل ويهضمه ، ويخدش وجه الجمال ويتخونه ، ويعطي الشبهة سلطات الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة . ويصنع من المادة الخسيسة بدعاً تغلو في القيمة وتعلو ، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطابع ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الاكسير وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والإفهام ، دون الأجسام والأجرام) [1] . ومن نماذجه قول ابن المعتز في ذم القمر واجتراؤه بقدرة البيان على تقبيحه وهو الأصل والمثل وعليه الاعتماد والمعول في تحسين كل حسن وتزيين كل مزيّن ، وهو (من الكامل) :

ياسارق الانوار من شمس الضُّحى	يامُثكلي طيبَ الكَرى ومُنَغِّصي
أمّا ضياءُ الشمس فيك فناقصٌ	وأرَى حرارةَ نارها لم تنقُصِ
لم يظفر التشبيهُ منك بطائلٍ	متسلّخٌ بَهَقاً كلونِ الأبرصِ [2]

(٩)

وعندما نحاول أن نبحث عن فاعلية «التخييل» في الموروث النقدي والبلاغي أو نتحدث عن علاقته بالنشاط التصويري ، وبفاعلية الشعر فإن علينا ـ وفاء بالمنهج الذي فرضناه على أنفسنا ـ أن نقدم تصوراً لمفهوم التخييل في هذا الموروث . أعني تصوراً يكشف عن الجوانب الخيالية الخالصة من عملية التخييل ويوضح وظائفه الجمالية . ويحدد قيمة الدور الذي يقوم به في خلق النشاط والأدب أو تكوين المعنى ولعل من أول ما يسبق إلى الذهن أن النقد العربي القديم لم يهتم بالنشاط الخيالي ذي الشأن في بناء الخلق اللغوي أو تكوين الشعر . حقاً إن لدينا إشارات عن اقتران التخييل الشعري «بعمليات المخادعة والسحر والغلو والإيهام والأقاويل الكاذبة أو الباطلة . ولكننا لا نستطيع في يسر أن نتذوق المدلول الجمالي لهذه الالفاظ ، ولا أن نحلل فاعليتها الخيالية لأنها تستمد نشاطها الأول من الإحساس المعجمي للشعر والتقريب بينه وبين «التخييل» أو «الانفعال» .

وإذا أردنا أن نعطي لكلامنا شيئاً من الإيضاح والقوة قلنا : إنّ أول ما يسبق الى الذهن أن مفهوم (التخييل) في الموروث النقدي والبلاغي اقترن بعمليات المخادعة والإيهام والسحر والغلو والأقاويل الكاذبة والباطلة [3] وفي ضوء هذا الفهم توقف أبو

---

(١) المصدر السابق / ٣١٧ ـ ٣١٨ .

(٢) المصدر السابق / ٣٢٠ ـ ٣٢١ .

(٣) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية/ ٨٧ وما بعدها .

هلال العسكري - في القرن الرابع - عند تعريف ابن المقفع للبلاغة بأنها (كشف ما غمض من الحق ، وتصوير الحق في صورة الباطل ، والباطل في صورة الحق) ووضحه بقوله (وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخييل) [1] ، وتحدث ابن رشيق - في القرن الخامس - عن اقتران الشعر بالسحر لأنه (يخيل للانسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه) [2] ووصف الشريف الرضي الخيال الذي يلح عليه الشعراء كثيراً على أساس أنه (تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة ، فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخيل الفاسد) [3] وشرح التبريزي قول أبي العلاء :

وقلت الشمس في البيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا

بقوله (وحالك في الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت ، أي تكلفت الظن وتعرضت له ، ومثّلت الخيال في ذهنك ، ثم حققت ذلك الظن وصدقت تلك الأخيلة وأطعت الوهم الكاذب ، وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام ، وإن كانت كاذبة ، لأنها ترى تشاكلاً بين شيئين في بعض الأوصاف فتحكم بأنه هو .) [4] .

وذهب البطليموسي إلى أن الشعر مؤسس على المحال ومبني على تزوير المقال . وقد رأينا أن عبد القاهر الجرجاني يقسم المعاني إلى قسمين : عقلي وتخييلي ، ويوازن بينهما على أساس ما في كليهما من صدق أو كذب فيصبح المعنى التخييلي هو الذي لا يمكن أن يقال إنه صِدقٌ وإن ما أثبته ثابتٌ وما نفاه منفيّ) [5] أو هو نوع من القياس الخادع الذي يوهم النفس ويريها ما لاترى (باحتجاجٍ تُمُحّلَ ، وقياسٍ تُصُنّعَ فيه وتُعُمّلَ) [6] . وهكذا يصبح التخييل الشعري قياساً خادعاً يقوم على المخادعة والإيهام والتنميق والكذب البارع . على أن التخييل يأخذ عند عبد القاهر معنى (المحاكاة) حين يتحدث عن المعاني المبتدعة فيرى أن الشاعر كالرسام كلاهما ينقل الواقع أو يحاكيه في أشكال فنية ويقدّمه

---

(١) أبو هلال العسكري : ديوان المعاني ١/ ٨٨ والصناعتين/ ٥٣ .
(٢) ابن رشيق : العمدة ١/ ١٤ .
(٣) الشريف الرضي : طيف الخيال / ١٢٩ .
(٤) مشروح سقط الزند ١/ ٣١
(٥) البطليوسي : الاقتضاب/ ١٥ .
(٦) أسرار البلاغة/ ٢٤٥ .
(٧) أسرار البلاغة / ٢٤٥ .

بطريقة حسيّة تعتمد في قوّتها على مخاطبة الإحساسات والمخيلة ، وكلاهما ترتد روعته إلى براعة التصوير وتقترن بقدرته على تحسين القبيح وتقبيح الحسن [1] .

ولأجل هذا المعنى بعينه ـ معنى اقتران التخييل في الشعر بشيء من تجسيم الفضيلة أو الرذيلة ، والحسن أو القبح ـ حرص عبد القاهر ألاّ يستعمل كلمة التخييل حين يتحدث عن التشبيه والتمثيل والاستعارة لأنّ هذه الأساليب قد وردت في القرآن الكريم ، لكن عبد القاهر يأخذ من كلمة التخييل دلالتها على تحسين صورة المعنى وتجسيمه للحس فيجعل ذلك معنى جامعاً للتشبيه والتمثيل والاستعارة [2] .

أمّا الزمخشري المعتزلي ، في لجوئه إلى فكرة «التخييل» فقد كان ـكعبد القاهر ـ متأثراً بعوامل دينية . فقد وجد الزمخشري آيات فهم التصوير فيها على أنه تشبيه تمثيل كقوله تعالى : (إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الانسان إنه كان ظلوماً جهولا) وقوله : «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدّعاً من خشية الله» فقال في هذه الآيات جميعها إنها «تمثيل وتخييل» وإن الألفاظ فيها يجب الاّ تحمل على جهة حقيقية ولا على مجاز ، وإنما هي تمثيل وتصوير حسي [3] ، ومن ثم نراه يتحدث عن (التشبيه التخييلي) فيقرر أنّ المشبه به إن لم يكن حسيّاً فإنه من النوع الذي يسميه (تخييلاً) يقول في الآية : (إنها شجرة تخرج من أصل الجحيم . طلعها كأنه رؤ وس الشياطين) ـ «في أصل الجحيم ـ قيل منبتها في قعر جهنم وأغصانها ترتفع إلى دركاتها . والطلع للنخلة فاستعير لما طلع من شجرة الزقوم من حملها إما إستعارة لفظية أو معنوية . وشبه برؤ وس الشياطين دلالة على تناهيه في الكراهة وقبح المنظر ، لأن الشيطان مكروه مستقبح في طباع الناس لاعتقادهم أنه شرٌ محض لا يخلطه خير فيقولون في القبيح الصورة : كأنه وجه شيطان ، كأنه رأس شيطان . وإذا صوره المصورون جاءوا بصورته على أقبح ما يقدر وأهوله . كما انهم اعتقدوا في ذلك أنه خير محض لا شرّ فيه فشبهوا به الصورة الحسنة . قال الله تعالى ـ ما هذا بشراً . إن هذا إلا ملك كريم ـ **وهذا تشبيه تخييلي**» [4] .

كما يتحدث عن (الاستعارة التخييلية) في الآية (ثم استوى إلى السماء وهي دخان

---

(١) انظر ص١٧٩ ـ ١٨١ من هذا الكتاب وقارن بأسرار البلاغة / ٣١٧ ـ ٣١٨ .

(٢) شكري عياد : ارسطوطاليس في الشعر / ٢٦١ .

(٣) تامر سلوم : علاقة البلاغة بالنحو عند الزمخشري (مخطوط) ص/ ٢٧١ وما بعدها وانظر الكشاف/ ١/ ٣٨٧/ ٣٩٣/ ١٩٥ والكشاف ٢/ ٢٦٤/ ٣٩٥/ ٥٣٧ ،والكشاف ٣/ ١٩٧/ ٢٣٤ .

(٤) علاقة البلاغة بالنحو عند الزمخشري / ٢٨١/ وانظر الكشاف ٣/ ٣٤٢ .

فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرهاً قالتا أتينا طائعين) » - ومعنى أمر السماء والأرض بالإتيان وامتثالهما أنه أراد تكوينهما فلم يمتنعا عليه ووُجدتا كما أرادهما وكانتا في ذلك كالمأمور المطيع إذا ورد عليه فعل الآمر المطاع . وهو المجاز الذي يسمى التمثيل . ويجوز أن يكون تخييلاً و يبنى الأمر فيه على أن الله تعالى كلّم السماء والأرض وقال لهما ائتيا شئتما ذلك أو أبيتماه - والغرض من ذلك تصوير اثر قدرته في المقدورات لا غير من غير أن يحقق شيء من الخطاب والجواب ، ونحوه قول القائل : قال الجدار للوتد : لم تشقيني ؟ قال الوتد : اسأل من يدقّني فلم يتركني ورائي الحجر الذي ورائي -» [١] .

فالتخيل عند الزمخشري هو تصوير المعنى للحس ، وهو أعم من التشبيه التمثيلي ومن الاستعارة . والزمخشري لا ينحصر اهتمامه في إظهار الفرق بين (أصل المعنى) وحقيقته و بين (صورته المجازية) فحسب ، وإنما يتركز اهتمامه على طريقة التمثيل أو (التخييل) ذاتها وتقديم المعنى للحس ، وهذا ما يجعل التخييل عند الزمخشري أعم من التشبيه وأعم من الاستعارة ولكن ابن المنير يرد على الزمخشري في إطلاقة لفظة «التخبيل» على كلام الله تعالى ، وينكر عليه ذلك أشدّ الإنكار . فإذا فسر الزمخشري - مثلاً - قوله تعالى (وسع كرسيه السموات والأرض) بأنه تخييل للعظمة فحسب ، قال ابن المنير (قوله . . إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب في الإطلاق وبعدٌ في الاضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق) [٢] ويقول في موطن آخر (أما إطلاقة التخييل على كلام الله تعالى فمردود ولم يرد به سمع . وقد كثر إنكارنا عليه هذه اللفظة) [٣] ونسمعه في موطن ثالث (إنا مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة في حق جلال الله تعالى وإن كانت معانيها صحيحة وأي إيهام أشد من إيهام لفظة التخييل) [٤] .

وإذن فيحسن - وفقلاً لابن المنير - احتناب لفظة «التخييل» التي لا تليق بجلال الله والأفضل أن يقال في مثل هذه الآيات إنها «تمثيل» وحسب .

والواقع أن فكرة «التمثيل والمحاكاة» تأخذ بعداً أغنى وأثرى عند حازم القرطاجني . فهو يعقد فصلاً للتعريف بماهية الشعر وحقيقته» ويقرر بشيء غير قليل من الثقة أن «التخييل» و«المحاكاة» هي الحقيقة المميزة للشعر [٥] ويلفتنا إلى اقتران المحاكاة

(١) علاقة البلاغة بالنحو عند الزمخشري / ٣٢٥ - ٣٢٦ . وانظر الكشاف ٣/ ٤٤٥/ ٥٠٤ .

(٢) أحمد بن المنير : الانتصاف بهامش الكشاف للزمخشري ١/ ٢٩٢ .

(٣) المرجع السابق ١/ ٥٨٦ .

(٤) المرجع السابق ٣/ ١٦٣ وانظر ٢/ ٤٠ .

(٥) حازم : مهاج البلغاء / ١٧/ ٧١ .

بالتعجيب ، وما للتعجيب ، من أثر في تحريك النفوس وتقوية الانفعال [١] ، كما يتناول (طرق التخييل) فيقرر أن التخييل يقع من أربع جهات : المعنى ، والأسلوب ، واللفظ ، والنظم والوزن . [٢] ثم يقف عند أقسام المحاكاة ويرى أن المحاكاة تقسم إلى قسمين : محاكاة الشيء في نفسه وهي الوصف ، ومحاكاة الشيء في غيره وهي التشبيه أو «المحاكاة التشبيهية» [٣] . وأوضح ما تقع عليه العين في تحليل حازم للمحاكاة قيام المحاكاة التشبيهية على الأنواع البلاغية للصورة (التشبيه والتمثيل ، والاستعارة ، والإرداف . أو المجاز بوجه عام) [٤] وقيام محاكاة الوصف على الرسم والنحت والتصوير (لأن المحاكاة بالمسموعات تجري في السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر) [٥] وارتداد فاعليتها إلى ما يقترن بها من التحسين والتقبيح [٦] . ثم ينتقل إلى أحكام هذه الخاصية الحسية فيقرر أن الأقاويل الشعرية منها ما يدرك بالحس ، ومنها ما لا يدرك بالحس ، ولكن طريقة الشاعر في وصفها أو تقديمها يجب أن تكون حسية دائماً [٧] ، ثم ينتقل إلى علاقة التخييل بمسألة ـ الصدق والكذب ـ التي أخذت اهتماماً واسعاً في التراث النقدي قبل حازم ، وينتهي إلى أن هذه المسألة غير ذات أهمية في دراسة الشعر ونقده ـ فالمعاني الشعرية قد تكون كاذبة وقد تكون صادقة ـ وإنما المهم هو البحث عن إيقاع التخييل وتأثيره في المتلقي وقدرته على توجيهه [٨] .

ثم يخصص باباً كاملاً للكلام على النظم . والنظم عند حازم مشاعل للصناعة الشعرية . فهو لا يقصر حدود بحثه في دائرة الجملة كما صنع عبد القاهر وإنما يتعداها الى البحث عن وحدة العمل الفني أو «القصيدة» والنظر إليها على أنها وحدة كاملة [٩] .

وبإيجاز شديد نستطيع أن نقول إن أظهر ما يلاحظ في تحليل حازم للتخييل الشعري أو (المحاكاة) جانبان . دقة المحاكاة ، وحسيتها مع ما تستتبعه الدقة والحسية من تفصيل

---

(١) منهاج البلغاء / ٧١/ ٨٩/ ١٢٠/١٢٧ .
(٢) منهاج البلغاء / ١٧ .
(٣) منهاج البلغاء / ٩٧/ ٩٤ ـ ٩٥ .
(٤) منهاج البلغاء / ٩٤ ـ ٩٥/ ١٢٨ .
(٥) المنهاج / ١٠٤/ ٢٤٩/ ١١١/ ١١٢ .
(٦) المنهاج / ١٢٠ .
(٧) المنهاج / ١١١/ ١٨/ ٢٠/ ٢٩ ـ ٣/ ١١٢ .
(٨) المنهاج / ٦٣/ ٧١ .
(٩) المنهاج : / ١٢٩/ ١٥٣/ ٣٦٣/ ٣٧١ ـ ٣٧٢ .

وترتيب . وسنفصل القول فيما أنجزه حازم وأضافه بالنسبة لبحث التخييل الشعري أو المحاكاة في صفحات قادمة .

والواقع أن البلاغيين يختلفون بين مذهبين :

١) فبعض البلاغيين لا ينصرون الغلو ، ولا يشيدون بالغموض . وينكرون كل اغراق في الصور ، وكل حركة وهدم لمعالم الحدود بين المحسوسات . لأن ذلك يحول المعنى عن وجهه ولا يلقى الأهمية أو القبول الذي يجده الاقتصاد . ويعوق تقريب المعنى إلى السامع ، وقد خلا شعر القدماء من آثار فحلا ولطف[١] . ونحن نجد هذا المذهب أو الاتجاه واضحاً عند الآمدى والقاضي الجرجاني . فهما يفتتان بالمنهج العربي المحافظ الذي ينظر إلى الشعر القديم في روعة وإجلال . ويجعل معاني الأقدمين أصولاً تعتمد ويقاس عليها ، ويعنى كثيراً بالرواية والدراسة اللغوية والذوق . دون أن تقوم تلك العناية على رأي مسبق في قيمتها . ومن أجل ذلك كانت عبارة القاضي الجرجاني (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة)[٢] بالغة الدلالة على ما أهم المطبوعين إلى عمود الشعر العربي ولم يكن «التخييل» أو الإغراق في الخيال منحى مرموقاً . فإنْ اصابة الوصف . والمقاربة في التشبيه وشرف المعنى ينبغي أن تكون دائماً مطمحاً متميزاً . فهي أقرب إلى الذوق العام وآثر . وفيها يكون الإيضاح والتقوية والتحديد . فإن احتفل الشعراء «بالتخييل» أو اتفق للقول خيال أو إبداع وجب أن ينظر إلى ذلك من خلال الغلو أو الانفعال أو القياس الخادع الذي أشار اليه غير واحد من البلاغيين والنقاد .

٢) وهناك وجهة نظر أخرى مخالفة لهذا المذهب . إذ تقرأ موقف قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) من طبيعة التخيل الشعري وكيفية تشكيل الشاعر لصوره فتراه يصرح بنصرته لمذهب الغلو . يقول عنه «هو ما ذهب إليه أهل العلم بالشعر والشعراء قديماً ، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال أحسن الشعر أكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم[٣] ويلح على ابتكارية المخيلة عند الشاعر وقدرة النص على التعبير عن

---

١) ابن رشيق : العمدة / ٢ ٥٠ ـ ٥١ .

٢) علي بن عبدالعزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه/ ٣٣ ـ ٣٤ .

٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر/ ١٩

ملكات تخيلية بعيدة . فيفرق بين الغلو الذي يجوز أن يقع لأنه (تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه) ، والممتع الذي (لا يكون ويجوز أن يتصور في الفهم) ، والمتناقض أو المستحيل الذي (لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم)[١] . وفي ظل هذه النظرة نستطيع أن نفهم لماذا تحدث ابن رشيق (٤٦٣ هـ) عن اقتران الشعر بالسحر وذلك باعتباره (يخيل للانسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه)[٢] أو لماذا شغف بفكرة الغلو والمبالغة من نحو قول أبي صخر (من الطويل) :

تكاد يدي تندى إذا ما لمستها وينبت في أطرافها الورق النضر

وكيف أن (كاد) تقرب المعنى إلى الصحة[٣] . أي أن مفهوم المبالغة أو الغلو لا ينبع من النشاط الاستعاري وحده . فربما تركز في الإحساس اللغوي - إذا أحسن فهمه - وقد يكون في غيره من مظاهر النشاط اللغوي وصور التعبير الأخرى . أو لماذا وصف الشريف المرتضى (٤٣٦ هـ) طيف الخيال الذي يذكره الشعراء بأنه (تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة . فمع اليتظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخيل الفاسد)[٤] وعلى هذا الأساس يذهب ابن سنان الخفاجي (٤٦٦ هـ) - بعد إشارته إلى مذاهب ثلاثة : الغلو ، والصدق ، والقصد إلى «الغلو» لأن الشعر مبنى على الجواز والتسمح[٥] . ويوضح الممتنع الذي أشار إليه قدامة على أنه (هو الذي يمكن تصوره في الوهم وإن كان لا يمكن وجوده . مثل أن يتصور تركيب بعض أعضاء الحيوان من نوع في آخر منه ، كما يتصور يد أسد جسم انسان . فإنّ هذا وإنْ كان لا يمكن وجوده فإنّ تصوره في الوهم ممكن . وقد يصح أن يقع الممتنع في النظم والنثر على وجه المبالغة . ولا يجوز أن يقع المستحيل البتة)[٦] . ويحدث عن الاستدلال بالتعليل كقول الشاعر (من السريع) .

لو لم يكن ريقته خمرة لما تثنى عطفه وهو صاح[٧]

---

(١) المرجع السابق/ ٨٣ -٨٤.

(٢) ابن رشيق : العمدة ١/ ١٤ .

(٣) المرجع السابق ٢/ ٦١ .

(٤) الشريف المرتضي : طيف الخيال . تحقيق حسن كامل الصيرفي ، عيسى الحلبي ، القاهره ١٩٦٢/ ١٢٩ .

(٥) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة/ ٢٦٣ .

(٦) المرجع السابق : ٢٣٤ - ٢٣٥ .

(٧) المرجع السابق : ٢٦٩ .

ومغزى ذلك كله أن «التخييل» - في الموروث البلاغي والنقدي - جزء أساسي من فاعلية الشعر وخصائصه النوعية . وهو في بعض استخداماته يشير إلى الأثر الذي يحدثه الشعر في المتلقي . أو يصبح قرين الإثارة النفسية التي يحدثها فعل التخيل في نفس المتلقي . والتخييل - بهذا الفهم - لا يستطيع أن يكون صوراً ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس . ولا أن يتلقى صور المحسوسات أو يعيد تشكيلها أو يكتشف ما بينها من علاقات أو تفاعل . ولا أن يخلق منها عالماً جديداً يذيب التنافر والتباعد ويشيع الانسجام والوحدة . وإنما تنحصر فاعليته في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط باتجاه محدد . وبموقف جزئي ، وبتفكير شعوري يستمد قوته من مكونات يمكن الشعور بها - أي من مادة الخيال - أو بآثارها ، ويعتمد في نموه ونشاطه على اتصاله بعالم الواقع اتصالاً مباشراً .

(١٠)

غير أن هذا لا يفسر كل بواعث العناية الفائقة بفكرة «التخييل الشعري» ومن المفيد أن نلتفت لفتة إلى بعض الآراء الفلسفية . لقد حاول الفارابي (ت : ٣٣٩ هـ) أن ينظر إلى الشعر من حيث فاعليته وتأثيره في المتلقى على أنه عملية «تخيل» وأن يوضح النشاط الذي تقوم به ملكة التخيل «في خلق الشعر وتشكله وتكوينه . وبعبارة أخرى أراد أن يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الادبي ، وأن يجعل نظرية الشعر قسماً من أقسام التفكير الفلسفي العام . ومن أجل ذلك استطاع أن يقيم نظرية «المحاكاة» الارسطية على أساس سيكولوجي واضح وأن يتحدث عن «التخييل» باعتباره أساس الشعر وجوهره ، وأن يكشف عن ثراء مدلوله أو يعمق صلتنا بطبيعة الإثارة النفسية التي يحدثها التخييل الشعري عند المتلقى . وعلى هذا الأساس تصبح الأقاويل أو التشكيلات الشعرية (هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما ، أو شيئاً أفضل أو أخس ، وذلك إمّا جمالاً أو قبحاً ، أو جلالة أو هواناً ، أو غير ذلك مما يشاكل هذه . ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقمع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف فإننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف ، فتنفر أنفسنا منه ، فنتجنبه وإنْ تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا ، فنفعل تخيله لنا الأقاويل الشعرية وأن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيها لوتيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول . فإنّ الانسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه)[1] .

---

١) الفارابي : احصاء العلوم : تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي ، القاهر ١٩٤٩ ص/ ٦٧ - ٦٨ .

وليست فاعلية «التخييل الشعري» ـ بهذا الفهم ـ سوى عملية إيهام تعتمد في نموها ونشاطها على تشكل الأوهام الباطلة في نفس المتلقى ، أو على ما يحدثه التخييل في نفس السامع ، وما يصاحبه من انفعال بنفس القول المخيل . أما أن يخلق الشعر نوعاً من المعرفة خاصاً به ، أو يعرض التجربة الانسانية عرضاً خيالياً يمنحنا القدرة على تذوق قيمة النشاط الوجداني داخل النفس الانسانية ، فقد كان بعيداً كل البعد عن عقل الفارابي . فالمعرفة الحقة ـ كما يقول ـ هي غاية الفلسفة وليست غاية الشعر . ووسيلتها الأقاويل البرهانية التي هي أشد أقسام المنطق شرفاً وأحقها بالرياسة وليست الأقاويل الشعرية[1] . ولأمر ما ألح الفارابي على أهمية المنطق بالنسبة للشاعر ، فصناعة المنطق (تعطي بالجملة القوانين التي شأنها أن تقوم العقل وتسدد الانسان نحو طريق الصواب[2] ، وطالب الشعراء بمعرفة أقسام المنطق وكل أنواع القياس حتى يتقنوا صناعتهم وينأوا بها عن الانحراف والزلل[3] . ولامر ما تحدث عن الشعراء الموهوبين ـ أو المطبوعين ـ على أنهم (غير مسلّحين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة)[4] ووضعهم في مرتبة أقل من أولئك المهتمين بصناعة الشعر اهتماماً شديداً (حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها ، ولا قانوناً من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه . وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين)[5]

أما ابن سينا (ت : ٤٢٨هـ) فقد شرح فكرة «التخييل» شرحاً مفصلاً واستعملها مقترنة بكلمة «المحاكاة» ومفسرة لها . واتخذها أساساً لفهم النشاط الخيالي التصويري وتفسير العمل الفني . ويهمنا هنا أن نشير إلى أن فاعلية التخييل عند ابن سينا تعتمد في قوتها على مخاطبة الجانب الانفعالي للإنسان وأن نشاط الشعر يرجع إلى ما للشعر نفسه من هيئة تحدث الانفعال في نفس المتلقي . ومن أجل ذلك كان يقول أن الشعر يتركب من كلام مخيل (تذعن له النفس فتنبسط عن امور وتنقبض عن امور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري)[6] ويرى أن (التخييل هو انفعال

---

(١) المصدر السابق / ٧٢ . (٢) المصدر السابق / ٥٣ (٣) المصدر السابق / ٧٤ .

(٤) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن فن الشعر ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ ص ١٥٥ .

(٥) المرجع السابق / ١٥٦ «المسلجس» كلمة يونانية تشير إلى القياس في المنطق .

(٦) ابن سينا : فن الشعر ، من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة العربية القاهرة ١٩٥٣ص/ ١٦١ وانظر التفاصيل عند شكري عياد : كتاب ارسطو طاليس في الشعر/ ١٩٧ وما بعدها .

من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط) [٢] ويلح على أن التخييل أمر خارج عن «التصديق» ، وأن من حق الشاعر أن يبتدع ما شاء ليحث في النفس الانفعال المطلوب ، بل إن الابتداع هو ما يطلب منه ليحدث هذا الانفعال [٣]

أريد أن أقول أنّ موقف ابن سينا والفارابي من النشاط التخييلي ـ في جوهره ـ واحد . وسواء أكان التخييل الشعري يقوم على أساس سيكولوجي أم على أساس منطقي فانه لايخلق المعنى ، ولا يقدم إلينا معرفة انسانية عميقة . حقاً أن ابن سينا يشير إلى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ لأن الشعر لايروي الجزئي كالتاريخ وإنما يحاكي الكلي والعام . ولا يتقيد بما كان فحسب (بل وبما يكون ، وبما يقدر كونه ، وإن لم يكن بالحقيقة) [٤] ، وأنه (أكثر مشابهة للفلسفة لأنه أشد تناولاً للموجود وأحكم بالحكم الكلي) [٥]. إلاّ أنّ هذا يجب ألا يوهمنا طويلاً . فالنشاط الشعري عنده ـ كما بينا ـ لا ينفصل عن الاحساس والتخيل والانفعال . وفاعليته ـ دائماً ـ تنحصر في صفة حسية أو موقف جزئي . ومن أجل ذلك يظل الشعر ـ شأنه في ذلك شأن «التصديق» الجدلي والخطابي ـ أقرب إلى إيقاع المعاني في نفوس السامعين ، أو أقرب ما يكون إلى المواقف الجزئية التي لا تمت بصلة إلى جوهر الفلسفة الحقيقي (ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية . فإنها إنما يستعان بها في الجزئيات من الأمور دون الكليات والعلوم) [٦]

(١١)

ثمة ناقد ـ في القرن السابع ـ واكب جهده النقدي وعيه الجاد بأنّ قضية التخييل

---

(٢) ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا ، تحقيق سليم سالم ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠ (القسم الخاص بالشعر) ص/ ١٥ .

(٣) شكري عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ص/ ١٩٨ ، ٢١١ .

(٤) ابن سينا : فن الشعر/ ١٨٤ .

(٥) المرجع السابق / ١٨٣ .

(٦) حازم : منهاج البلغاء / ١٧ .

الشعري يجب أن تولى اهتماماً أكبر - وأعني بذلك حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) - وقد استطاع حازم أن يتجاوز خطى النقاد المتقدمين وأن يصل إلى آفاق جديدة مكّنته من إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي تقوم عليها نظرية الشعر وهي : العالم الخارجي ، والمبدع ، والنص ، والمتلقي . يقول حازم : (يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس)(١) . ومعنى هذا النص أن دراسة العمل الأدبي - عند حازم - تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولاً : الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي

ثانياً : المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقي

ثالثاً : العالم الخارجي الذي هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي [١]

وطبيعي أن يتطلب الوصول إلى فهم عناصر العمل الأدبي هذه وعياً عميقاً بسيكولوجية التخيل ومعرفة دقيقة بقدرة المخيلة على تشكيل الصور والتأليف بينها . وقد تحقق ذلك كله لحازم بفضل إفادته من الفلاسفة واطلاعه على دراسات الفارابي وابن سينا وابن رشد . وبذلك عني عناية فائقة بكيفية تشكيل الشاعر لصوره من ناحية ، وألحّ على طريقة انتظامها في ذاكرته وتداخلها وتشابكها تبعاً لما بينها من تناسب من ناحية ثانية . يقول حازم : (ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان : أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر ، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر . فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوُجوه التي منها تلتئم ، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ، ويشارك به بعضها بعضاً . ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه ، لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ، ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس . فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تخالف وما تضاد ، وبالجملة ما انتسب منها إلى

---

(١) الصورة الفنية / ٧٠ .

الآخر نسبة ذاتية ؛ أو عرضية ثابتة ، أو منتقلة ، أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة ، وبالجملة الإدراك من أي طريق كان ، أو التي لم تقع ، لكون النفس تتصور وقوعها لكونها انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولاً في العقل ، ممكناً عنده وجوده ، وأن تنشيء على ذلك صوراً شتّى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض .

والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل . فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير) [١]

وواضح أن فاعلية التخيّل ترتبط ـ عند حازم ـ بالقدرة على ادراك التناسب بين الأشياء ، وأن هذه القدرة ليست شيئاً غير الذي يسمّيه حازم بالقوة الشاعرة . وبهذا الفهم يعمق الشعر وعي المتلقي ويمكّنه من رؤ ية الأشياء بمنظور متميز أشملْ وأدق مما ألفه في إدراكه العادي . وليس ذلك بعيداً طالما أن قوى النفوس لا تتفاضل إلا على أساس ملاحظة (الجهة النبيهة في نسبة معنى إلى معنى والتنبه إليها) [٢]. وإذا كان أهم ما يميز الشعر قدرته التخييلية التي تجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر التباعدة ، وتعيد تشكيل الواقع من جديد أو تقدمه بخبرة متميزة فإن من الضرورة أن تنحصر فاعلية التخييل الشعري في نطاق الممكنات دون المستحيلات [٣]، وذلك أن الصور التي تشكلها قوة التخيل إذا كانت مستحيلة تنفر عنها النفس ولا تقبلها البتة (والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة ، فكان مناقضاً لغرض الشعر . إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول ، بما فيه من حسن المحاكاة) [٤]

ومن هنا يقبل المتنع على أساس إمكانية تخيله وإن لم يكن موجوداً في الواقع ويرفض المستحيل على أساس عدم امكانية وقوعه أو تخيله ، ووفقاً لذلك يصبح مدار التخييل الشعري على (ماكان واجباً واقعاً ، أو ممكناً معتاد الوقوع أو مقدرة) [٥]

(١) منهاج البلغاء / ٣٨ ـ٣٩ .

(٢) المنهاج / ٤٤ .

(٣) المنهاج / ٢٠ .

(٤) المنهاج / ٢٩٤ .

(٥) المنهاج / ١٣٣ .

وينص حازم في صراحة على أن التخييل والمحاكاة هي الحقيقة المميزة للشعر فيقول إن الشعر «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليه ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوة ، صدقه ، أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك . وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب . فإن الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها» [1]، وجليٌّ في هذا النص أن المحاكاة ـ باعتبارها الحقيقة المميزة للشعر ـ قد تقوم بنفسها وقد تستند الى عوامل اخرى مساعدة ، يذكر منها حسن تأليف الكلام وقوة صدقه وقوة شهرته وقد تقترن بالتعجيب أو الانفعال الذي يثير نفس المتلقي

وهذه الاشارة الاخيرة ، أعني اقتران المحاكاة بالتعجب وما لذلك من أثر في تحريك النفس وتقوية الانفعال ، مفيدة في إيضاح موقف حازم من فاعلية التخييل ، وأن هذه الفاعلية تتحقق بمدى التأثير النفسي للقول ذاته على المتلقي دون النظر إلى مطابقة الكلام لحال المقول فيه . وهذا مصداق ما يقوله حازم من أن صناعة الشعر إنما تقوم (على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل ، وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة) [2] وأن «أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته ، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه ، وقامت غرابته . وإن كان يعدّ حذقاً للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس ، وإعجالها إلى التأثر له قبل إعمالها الروية فيما هو عليه ، فهذا يرجع الى الشاعر وشدة تخييله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام ، فأمّا أن يكون ذلك بشيء يرجع إلى ذات الكلام فلا [3] »

وهكذا يصبح التخييل الذي هو قوام الشعر وجوهره تأثيراً ، ومن ثم تصبح مسألة التعارض بين التخييل والتصديق غير ذات أهمية في دراسة الشعر ونقده . فالناقد لا يعنيه أن يكون المعنى الشعري صادقاً أو كاذباً ، وإنما الذي يعنيه ويهمّه أن يتساءل عن موقع المعنى من المتلقي وتأثيره في انفعالاته وقدرته على توجيهه طالما أن المقصود منه هو حسن المحاكاة وما يتبعها من تأثير فحسب . وهذا حقيقة لا سبيل إلى إنكارها فالقول الشعري - وفقاً لحازم ـ لا يقع في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب ، إنما يقع تارة صادقاً وتارة كاذباً ولا معول في جودته وحسن تأثيره على صدقه أو كذبه لأن ما تقوم به

(١) المنهاج / ٧١ .
(٢) المنهاج / ٦٢ .
(٣) المنهاج / ٨١ .

صناعة الشعر - وهو التخييل - غير مناقض لواحد من هذين الطرفين [1]. «فلذلك كان الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ، وليس يعدّ شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيّل» [2]

ويدون التخييل يبدو السبيل إلى فهم حقيقة الشعر وجوهره أمراً بعيد المنال . ومن هنا ألح حازم على التخييل كل الإلحاح وحرص دائماً على القول بأن المهمّ في المقدمات الشعرية ، ليس هو صدقها أو كذبها ، وإنما هو قدرتها على التأثير بعد أن تصبح موضوعاً للتخييل وشغف بالبحث عن المفارقات التي تميز الشعر من البرهان والجدل والخطابة بقبوله للمقدمات المموهة الكاذبة «فيكون شعراً أيضاً ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل ، لا من جهة ماهو كاذب ، كما لم يكن شعراً من جهة ماهو صادق ، بل بما كان فيه أيضاً من التخييل . فلاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة ما يقصر على النسبة إليه كل كلام مخيل مقدماته كاذبة ، فيقال : كلام شعريّ ، إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة من حيث يخيِّل فيها أو بها ، لا من حيث هي كاذبة ، وإن شارك جميع الصنائع في ما اختصّت به ، وكان له أن يخيّل في جميع ذلك ، فالتخييل هو المعتبر في صناعة ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة» [3]

على أن حازماً يظهر ميلاً خاصاً إلى استخدام المعاني الصادقة ، لأنها أسرع نفاذاً إلى النفس وأسنى مدخلاً وأقل تعرضاً لتوقف الفكر أو نفور الذوق . يقول حازم : «وإنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم حيث ظنوا أنّ الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة . وهذا قول فاسد قد رده أبو علي ابن سينا في غير موضع من كتبه ، لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق ، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب ، بل ايهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض ، لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة وموضوعها الألفاظ وما تدلّ عليه . فالصدق والكذب والشهرة والظن أشياء راجعة إلى المفهومات التي هي شطر الموضوع ، فنسبتها إلى المدلولات التي هي المعاني كنسبة العمومية والحوشية والحال الوسطي بينهما إلى الأدلة التي هي الألفاظ . وكل هذه الأصناف من الألفاظ تقع في الشعر ، وصناعة الشاعر فيها حسن المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة بين المعاني . وكما أن الألفاظ المستعذبة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسماع والنفوس وحسن

---

(١) الصورة الفنية / ٩٦ .

(٢) المنهاج / ٦٣ .

(٣) المنهاج / ٧١

موقعها منها ثم إن الشاعر مع ذلك يستعمل الحوشي والساقط تسامحاً واتّساعاً حيث تضطره الأوزان والقوافي ، فكذلك المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكاً شديداً ، وليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس فرط ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الأنقياء لمقتضاه» [1]

ونلاحظ أن حازماً وإن جعل للمعاني الصادقة المرتبة الأولى في الشعر فإنه لم ينظر إليها من حيث صدقها كما نظر إليها عبد القاهر . بل إنما قدمها لأنها أقوى في التخييل ، فهي لا تثير في الفكر معارضة تضعف أثر المحاكاة [2]

على أن حازماً لا يكتفي بذلك ، بل يتناول في كثير من التفصيل جهات الصدق والكذب في الأغراض والأساليب ويبين درجة كل منها في البلاغة ، فجهات الشعر ـ أو أغراضه ـ قد تكون حاصلة (متحققة في الوجود) وقد تكون مختلفة (ليس لها وجود خارجي) . وأساليبه كذلك : قد تكون أميل إلى الاقتصاد أو الى التقصير أو إلى الإفراط . والإفراط عنده درجات :

فمنه مبالغة يتصورها العقل ولا تمتنع في الوجود ، وهذا هو الإفراط الممكن .

ومنه مبالغة يتصورها العقل ولكنها ممتنعة في الوجود ، وهذا هو الإفراط الممتنع .

ومنه مبالغة لا يتصورها العقل ولا تقع في الوجود ، وهذا هو الإفراط المستحيل . [3]

وإذا كنا رأينا أن الغلو عند قدامة هو اخراج الأمر من حيز الموجود إلى حيز المعدوم ، وأن أحسن الشعر أكذبه ، وأن مخالفة الواقع الخارجي مباحة للشاعر إذا كان عمله الفني في سياق «المستحيل» ، وأن جانب المبالغة في الشعر أرجح من جانب القصد لأن الشعر لا يصور الموجود كما هو وإنما يصور «مثاله» [4] فإننا نستطيع أن نقرر بيسر أن حازماً يعطينا من خلال تحليلاته العميقة وتقسيماته الدقيقة رأياً في «الكذب الشعري» أعمق من رأي قدامه .

ومن جهة أخرى نرى حازماً قد أبرز فكرة جديدة وهي فكرة الاختلاق الامكاني في الشعر . أي محاكاة موضوع مخترع . فالاختلاق في أغراض الشعر منه اختلاق إمكاني

---

(١) المنهاج / ٨٢ .

(٢) أرسطو طاليس في الشعر / ٢٦٩ .

(٣) أرسطو طاليس في الشعر / ٢٦٩ .

(٤) نقد الشعر / ١٩/ ٨٣ ـ٨٤ .

واختلاق امتناعي . أما الاختلاق الإمكاني فهو أن يأخذ الشاعر في موضوع لا نعرف بدليل من الكلام ذاته ولا بدليل خارجي أنه كاذب (ليس له وجود واقعي) . وهذا مثل «أن يدعي الشاعر أنه محبّ ويذكر محبوباً تيّمه ومنزلاً شجاه من غير أن يكون كذلك» . وهذا كثير في شعر العرب . وأما الاختلاق الامتناعي فهو أن يخترع الشاعر موضوعاً للقول يمكن تصوره في العقل ، ولكننا نعلم أنه ممتنع في الوجود ، وهذا لا يقع للعرب في جهة من جهات الشعر أصلاً . (١)

ثمة حقيقة في تحليل حازم للجانب التخييلي من المحاكاة لا سبيل إلى إنكارها أو تجاهلها هي أن التخييل تابع للحس . وفي ضوء هذا الفهم أدرك حازم أن الأساطير التي صاغها شعراء اليونان والخرافات التي ظهرت في الشعر العربي يجب أن تعالج معالجة تصلها بالحسّ وتنأى بها عن التجريد ، وإذا تحقق لنا ذلك فإنه يمكن أن تكون الأساطير والخرافات موضوعاً للتخييل الشعري ، ويمكن ألاّ تتناقض الحسّية مع التجريد فتصبح كلتاهما قابلة للتشكيل في محاكاة شعرية . يقول حازم : «إن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة . ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود ، ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع في الوجود . وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحيّة وصاحبها» (٢)

«وكان شعراء اليونانيين يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم ، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه ، ويبنون على ذلك قصصاً مخترعة نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها» (٣) وبهذا المعنى يمكن أن نفهم حديث حازم عن ضرورة الحسية في التخييل الشعري ، وإلحاحه المستمر على أن لا مجال فيه للمجرد المفارق للحس أو المعنوي الذي لا يمكن أن يكون موضوعاً للتخييل (٤). ذلك أن «المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر ، وتكون مذكورة فيه لأنفسها ، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار» (٥)

---

(١) أرسطو طاليس في الشعر/ ٢٦٩ ـ ٢٧٠ .
(٢) المنهاج / ٦٨ .
(٣) المنهاج / ٧٧ ـ ٧٨ .
(٤) المنهاج / ٢٩ ـ ٣٠/ ١١١/ ١١٢ .
(٥) المنهاج ٢٩ ، ٣٥٧ .

ومن هنا نشأ الفصل الحاد عند حازم بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية ، بين الشعر والعلم ، أو الشعر والفلسفة ، من حيث طبيعة مادة كل منهما والفاعلية الذهنية التي تحدثها هذه المادة بعد تشكيلها فتشكيل الشعر يعتمد على عناصر حسية لا تفارق مادته ، وهو يهدف الى ايقاع تخييل أو تحقيق إثارة تخيلية لا معول فيها على صحة المقدمات أو على التطابق مع الواقع .

أما تشكيل الفلسفة أو العلم فإنه يعتمد على تجريد خالص ، وكلاهما ـ العلم والفلسفة ـ يتعامل مع مفاهيم وتصورات تتوقف صحتها على صحة ترتيب المقدمات أو على تطابقها مع التجربة الفعلية ، وكلاهما يهدف إلى إيقاع تعريف أو تصديق لا إيقاع تخييل كما هو الأمر في الشعر [١]. ويمكن أن نقول ان الفلسفة ـ شأنها في ذلك شأن العلم ـ تخاطب الجانب العقلي الخالص من المتلقي بلغتها المجردة ، وبقضاياها أو بحججها الصحية التي تعتمد ـ أكثر ما تعتمد على البرهان . أما الشعر فإنه يخاطب بمخيلاته ـ وقدتكون صادقة أو كاذبة ، موجودة أوممكنة أو ممتنعة ـ الجانب الذاتي من المتلقي . وإذا كانت الفلسفة تخاطب الجانب العقلي الخالص من المتلقي ، فلا بدّ أن تقترن لغتها بالوضوح البالغ والتحديد الصارم ، الذي لا يترك مجالاً للاختلاف او الابهام أو اللبس . أما الشعر ، فلأنه يخاطب الجانب الذاتيّ من المتلقي ، لا يتحقق فيه الوضوع أو التحديد على نحو ما يتحققان في المستويات الفلسفية . بل ربما كان الغموض مطلوباً في الشعر ما دام يؤدي وظيفة داخل سياق القصيدة [٢]. إن المعاني ـ فيما يقول حازم ـ «وإن كانت . . تقتضي الاعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد ، في كثير من المواضع ، إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها» [٣]

والواقع أن تركيز حازم على خاصية «الحسية» في التخييل الشعري جعله يفترض التطابق الكامل بين الصورة الذهنية وأصلها الحسي الذي نبعت منه ويلغي الحدود الفاصلة بين الشعر والرسم . ويمكننا دون عناء أن نلاحظ أن فكرة المقارنة بين الشعر والرسم نمت عند حازم الذي تقبل فكرة الفلاسفة قبله عن أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة قد ينقلان العالم بأشكال فنية متمايزة لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة ، وطريقتهما في التشكيل ، وتأثيرها في النفس ، وبذلك تصبح المقارنة بين الشعر والرسم ذات جوانب ثلاثة يمكن التمييز ، مبدئياً ، بينها : [٤]

---

(١) المنهاج / ١٢٠ .

(٢) جابر عصفور : مفهوم الشعر / ٢١٣ .

(٣) المنهاج / ١٧٢ .

(٤) الصورة الفنية / ٣٤٤ .

أولاً : إن كلاً من الشاعر والرسام يقدم الواقع تقديماً حسّياً وإن كان الرسام يتوسل بالألوان والظلال المباشرة . والشاعر يتوسل باللغة أو الصورة . فكلاهما يصور الواقع ويخيله للمتلقي كأنه محسوس ومنظور إليه ، وكلاهما يرمي إلى ايقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم . ومن هنا كان حازم يرى أن «المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر» [١]

قد نجد تشابهاً بين فكرة حازم عن العلاقة بين الشعر والرسم وفكرة الفلاسفة من شرّاح أرسطو . فالفارابي يذهب إلى أن «موضوعات الأقاويل الشعرية هي ـ بوجه ما ـ جميع الموجودات الممكن أن يقع بها علم انسان» [٢]

وهذه الموجودات الممكنة «منها ما ينسب إلى النفس ، ومنها ما ينسب إلى البدن ، ومنها ما هي خارجة عن هذين» [٣] وابن سينا لا يفرق بين الشاعر والرسام . ذلك أن الشاعر «يجري مجرى المصور فكل واحد منهما محاك» [٤] وكلاهما يخيل الأشياء إلى المتلقي ويتوسل بمادة حسية المحتوى حتى لو كان يحاكي أفكاراً مجردة وانفعالات نفسية [٥] . وهذا فهم لابن سينا يدعمه قوله عن الشاعر «ويجب أن يكون كالمصور فانه يصور كل شيء بحسه ، وحتى الكسلان والغضبان . كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس [هوميروس] في بيان خيرية أخيلوس ، وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن حال الشعر» [٦] . ويوضح ابن رشد هذه الفكرة أكثر عندما يقول : «فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود حتى أنهم قد يصورون الغضاب والكسالى ، مع أنها صفات نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس . . ومن هذا النحو من التخييل ـ أعني الذي يحاكي حال النفس ـ قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه ... وتنقدّ تحت الذعر منه المفاصل
يقوم تقويم السماطين مشيه ... إليك إذا ما عوجته الأفاكل [٧]

---

(١) المنهاج / ١٠٤ ـ ٢٤٩ . (٢) الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير/ ١١٨٣ .

(٣) كتاب الموسيقى الكبير/ ١١٨٣ .

(٤) ابن سينا : فن الشعر/ ١٩٦ .

(٥) الصورة الفنة / ٣٤٥ .

(٦) ابن سينا : فن الشعر / ١٨٩ .

(٧) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر : فن الشعر/ ٢٢٢ .

ثانياً : إن طريقة الشاعر في بناء قصيدته أو تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام في بناء لوحته أو تشكيل مادتها على أساس أن كليهما يطمح إلى أن يحقق ما يستطيع من التناسب والتآلف بين معطيات مادته . وعبارة حازم «المسموعات التي تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر» إيضاح وتأكيد معاً لطبيعة التناسب في كلٍّ من الشعر والرسم . ولهذا يرى أن جمال اللوحة أو القصيدة لا يتحقق في صحة تخطيط الألوان في الأولى أو الصحة اللغوية في الثانية ، وإنما يتحقق في خاصية «التناسب» يقول حازم : «واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع . وكما أنّ الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستندة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحاً ، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة ، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليه ، [و] يشغل النفس تأذي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل . فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدةً جداً» [1] .

وفي ضوء هذا الفهم يفصل حازم القول في تناسب ألفاظ الشاعر [2] ويلح على علاقة الكلمة بسياقها أو تركيبها ، ويرى أن تلاؤمها إنما يحدّده التركيب أو السياق الذي توجد فيه [3] ، ويشير من خلال ذلك ، إلى عبارات من مثل «التآليف» و«التشاكل» وبناء الكلمة ـ أو الألحان والأصباغ ـ بعضها على بعض ، و(موقع) بعضها من بعض [4] . وهذه الإشارات على وجازتها مفيدة في التعرف على فاعلية السياق أو (النظم) عند حازم ، هذه الفاعلية التي ترتبط بفكرة الترابط المعقد ، إن صح هذا الوصف ، ولذلك أعجب بقول أبي تمام :

يا بعد غاية دمع العين إن بعدوا

فطريقة أبي تمام في بناء كلماته ، وصياغته الخاصة لها هي التي منحت البيت حسنه وجماله ، ولو عبر عن المعنى بغير ذلك فقال : «ما أبعد غاية دمع العين إن بعدوا لم يكن له من حسن الموقع ما له في هذه العبارة التي أورده فيها ، باقتران التعجب بالمعنى في

(١) المنهاج / ١٢٩ .
(٢) المنهاج / ٢٢٢ .
(٣) المنهاج / ٢٢٢ .
(٤) المنهاج / ٣٧١ .

صورة النداء ، حسن منزع في الكلام ولطف مأخذ فيه» [١] . وقل مثل ذلك في قول أبي سعيد المخزومي :

ذنبي إلى الخيل كرّي في جوانبها إذا مشى الليثُ فيها مشي مُختتل

«فإنك لو غيرت صيغة هذا البيت وأزلتها عن موضعها فقلت مثلاً : وكم أذنبت إلى الخيل بكري في جوانبها ، أو غيرّته غير هذا التغيير لم تجد له من حسن الموقع من النفس ، ما له في صيغته ووضعه الذي وضعه عليه المخزومي» [٢] .

وليس من شك أن حازماً يستند في هذا كله إلى أصول سابقة تتصل في بعض جوانبها بمفهوم شراح أرسطو للعلاقة بين الهيولى والصورة مثل جماعة اخوان الصفا الذين نظروا إلى الشعر والرسم والموسيقى والنحت في ضوء مبدأ عام خلاصته «أن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل» [٣] .

على أننا نجد في كلام حازم شبحاً من بحث عبد القاهر عن نظرية النظم ، وإن كان حازم لا يقصر حدود بحثه في دائرة «الجملة» كما صنع عبد القاهر ، وإنما يتعداها الى البحث عن وحدة القصيدة أو العمل الفني ، والنظر إليها على أنها وحدة كاملة . وإذا تعاملنا مع السياق باعتباره حركة على مستوى المعنى والمبنى قلنا : إن النظم ـ عند حازم ـ هو صورة هذه الحركة [٤] «في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض ، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب» [٥] .

والمعاني أيضاً يتسرب بعضها إلى بعض ، وتتقاطع في علاقات تقوم على التناسب . ووفاء المعنى يتأتى من فاعلية السياق ، وكيفيته تتحدد «بالنظر إلى ما المعنى عليه في نفسه ، وبالنظر إلى ما يقترن به من الكلام وتكون له به علقة ، وبالنظر إلى الغرض الذي يكون الكلام مقولاً فيه ، وبالنظر إلى حال الشيء الذي تعلق به القول» [٦] . ولهذا التناسب أشكال كثيرة مثل «اقتران التماثل» و«اقتران النسبة» و«اقتران المعنى بمضاده» حيث

---

(١) المنهاج / ٣٧١ .
(٢) المنهاج / ٣٧٢ .
(٣) رسائل اخوان الصفا . ١/ ٢١٧ وانظر ١٩٥ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٥٢ ـ ٢٥٣ ، ٢٨٩
(٤) مفهوم الشعر / ٢٧٩ .
(٥) المنهاج / ٣٦٣ .
(٦) المنهاج / ١٣٠ .

ترد المطابقة والمقابلة وهناك اقتران الشيء بما يناسب مضاده وهو «المخالفة» وأخيراً هناك اقتران الشيء بما يشابهه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز [1] وقدرة الشاعر التخييلية ترتد إلى إدراك العلاقات المتميزة بين المعاني وتشكيلها في علاقات جديدة ذلك لأن «للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام ، لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين ، أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد . وكذلك حال القبح . وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشدّ تحريكاً لها . وكذلك أيضاً مثول الحسن إزاء القبح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده » [2] .

وخطورة هذا القول أن حازماً يجعل من التناسب بين المعاني بنية منطقية تتناسب عناصرها تناسباً شكلياً خارجياً يحوّل القصيدة والعمل الشعري إلى بناء منطقي أكثر من كونه بناء شعرياً متميزاً في علاقاته وتراكيبه ، ويجعل حركة الإبداع الشعرية حركة شكلية تخلو من كل مظاهر التوتر والقلق والاهتزاز . مع أن حازماً يسلم بتمييز الشعر عن المنطق كما يسلم بوجود دوافع ذاتية للإبداع ألصقها بروح الشعر - كما يقول حازم - «هو الوجد والاشتياق والحنين» [3] . والواقع أن «الأقرب إلى طبيعة الفن أن نقول : إن العناصر لا قيمة لها ما دامت سابقة على الصياغة المنجزة للعمل الفني ، وبالتالي فلا مجال للحكم عليها في ذاتها خارج الصياغة . وأي بحث - من هذه الزاوية - عن قيمة اللفظ في ذاته أو المعنى في ذاته بالنسبة الى الشعر ، إنما هو تجاوز للعمل الشعري المتعين ، إلى ضرب من الرجم بوجود قبلي سابق لعناصر يصعب تخيلها منفصلة عن صياغة القصيدة . وفي هذا الإطار يمكن أن نتوقف عند الفهم المنطقي للعلاقة بين عناصر المعنى أو العلاقة بين المعاني عند حازم» [4] .

وفي ظل هذا الفهم المنطقي وجد حازم مجالاً لتطبيق فكرة «الوحدة» على قصائد الشعر العربي ولا سيما شعر المتنبي . ولكن الوحدة التي رسمها لم تكن وحدة تكامل

---

(1) المنهاج/ 15 وانظر مفهوم الشعر/ 281 وما بعدها .
(2) المنهاج / 44 - 45 .
(3) المنهاج / 249 .
(4) مفهوم الشعر / 289 .

كتلك التي رسمها ارسطو بل كانت «وحدة تسلسل» ومن ثم نراه يخصص فصلاً من باب النظم «للابانة عما يجب من تقدير الفصول وترتيبها ووصل بعضها ببعض وتحسين هيئاتها وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها» [1] ثم يتكلم في استجادة مواد الفصول وتحسين هيئاتها وترتيب بعضها مع بعض فيرد ذلك إلى قوانين أربعة :

القانون الأول : استجادة مواد الفصول وانتقاء جواهرها .
والقانون الثاني : ترتيب بعض الفصول إلى بعض .
والقانون الثالث : في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض .

والقانون الرابع : في وصل بعض الفصول ببعض . وحازم يقسم التأليف من هذه الناحية أربعة أقسام : اتصال الغرض والعبارة ، واتصال الغرض دون العبارة ، واتصال العبارة دون الغرض ، وانفصال الغرض والعبارة ، وأفضل هذه الأضرب عنده هو اتصال الغرض دون العبارة [2] لما يحققه للنفس من «استراحة واستجداد نشاط ، بانتقال النفس من بعض الفصول إلى بعض ، وترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد» [3] ولن يكون في وسعنا أن نفهم جماليات العمل الشعري فهماً جيداً إلا إذا تعمقنا هذه الفكرة وعرفنا ضرورة البحث عن (علاقات) داخل العمل الشعري نفسه أكثر توفيقاً في بيان التداخل الموجود بينها . ومن هنا كان شعر أبي الطيب المتنبي ـ عند حازم ـ مصدر خصب لا ينضب لما فيه من تشابك محير بين جوانب المعنى ، وتآلف تيارات كثيرة ظاهرة وباطنة . وإن أردت مصداق ذلك فانظر إلى تحليل حازم للأبيات الأولى من

قصيدة المتنبي الكافورية :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب	وأعجب من ذا الهجر والهجر أعجبُ
أما تغلط الأيام فيَّ بأن أرى	بغيضاً تناءى أو حبيباً يقرّب

---

(١) المنهاج / ٢٨٨ ـ ٢٨٩ .
(٢) أرسطو طاليس في الشعر / ٢٧٥
(٣) المنهاج / ٢٩٧ ـ ٢٩٨ .

«وحسن انتقاله فيها من وصف الرحيل عن الأحباب ، إلى وصف الليل الذي يستره عن أعدائه كما كان يستره مع أحبابه ، إلى وصف جواده الكريم الذي يعتمد عليه في رجلته» حتى إذا انتهى الى قوله :

وما الخيل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت في عين من لا يجرى

كان ذلك مناسباً لابتداء الفصل الثاني بالدعاء على الدنيا :

لحا الله ذي الدنيا مناخاً لراكب فكل بعيد الهمّ فيها معذب

ثم يقول حازم «فاطرد له الكلام في جميع ذلك أحسن اطراد ، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب ويجمعه وإياه غرض . فكان الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب ومفصلاً أحسن تفصيل وموضوعاً بعضه من بعض أحكم وضع ، وهذا الفن من الصناعة ركن عظيم من أركان الصناعة النظمية لا يسمو إليه الا من قويت مادته وفاق طبعه» [1] .

ثالثاً : إن كلاً من الشاعر والرسام ـ بطريقته في تشكيل مادته ـ يؤثر في المتلقي ويثيره ويهدف إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم .

وإلحاح حازم على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة وكيفية تأثيرها ، وحرصه على القول بأن عملية التخييل تتم على مستوى اللاوعي الخالص من المتلقي . ووصفه الانفعال الناتج عن الشعر بأنه انفعال (من غير روية) [2] ، أو تدخل عقل ، يقوم على ملاحظة تشابه جلي بين الشعر والرسم . ولا أدل على ذلك من أن التأثير أو الانفعال الذي يصحب مشاهدتنا لامرأة جميلة في الطبيعة يختلف عن التأثير الذي نعانيه أو نخضع له في لوحة مرسومة . فالتأثير الأول وليد الصبوة والمنفعة المباشرة أما الثاني فهو وليد الإحساس الجمالي الخالص باللوحة نفسها ومرتبط «بالتعجيب من حسن محاكاتها وإبداع الصنعة في تقديرها على ما حكي بها» [3] وربما كان إحساسنا الجمالي باللوحة أعمق من إعجابنا بالأصل «بل الأمر في الأكثر من ذلك» [4] .

(١) المنهاج / ٢٩٩ وانظر أرسطو طاليس في الشعر / ٢٧٦
(٢) المنهاج / ٨٩/ ١١٦
(٣) المنهاج / ١٢٧
(٤) المنهاج / ١٢٧

وما ينطبق على الرسم هنا ينطبق على الشعر ـ بنفس القدر ـ فالأقاويل الشعرية قادرة ببراعة محاكاتها على أن تجعل القبيح حسناً والحسن قبيحاً وتهدف إلى «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة ، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً» [1] ، وهي أكثر إثارة للانفعال أو «التعجيب» من أصلها الذي تحاكيه . فالقول المخيل «قل ما يخلو من التعجيب ، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك . . إلى أكثر ما يمكن» [2] .

وما يقوله حازم وغيره من النقاد عن قدرة كلٍ من الشاعر والرسام على التأثير في المتلقي يمكن أن نجد له مثيلاً عند فلاسفة المسلمين الذين تقبلوا فكرة ارسطو التي ترتب الحواس ترتيباً منطقياً ينتهي إلى أن حاسة البصر هي أشرف الحواس [3] وهي نظرة نجدها بوضوح عند الكندي [4] والفارابي [5] وعند إخوان الصفا الذين يقولون «إن السمع والبصر من أفضل الحواس الخمس وأشرفها التي وهب الباري جلّ ثناؤه للحيوان ، ولكني أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل» [6] . ومن ثم تأسست المقارنة بين الشعر والرسم على أساس سيكولوجي واضح يدعم المفهوم الأساسي للمحاكاة ويؤكد أن كلاً من الشاعر والرسام وإن اختلفت مادة المحاكاة عندهما فإن التشابه في شكل المحاكاة وغايتها يظل قائماً . يقول الفارابي : «إن بين أهل هذه الصناعة ـ يقصد الشعراء ـ وبين صناعة التزويق مناسبة ، وكأنهما مختلفان في مادة الصياغة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها أو أغراضها ، أو أن نقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وأن بين كليهما فرقاً ، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه ، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم» [7] بل إن براعة المحاكاة يتلخص في هذا الجانب الانفعالي ، ومن ثم كان ابن سينا حريصاً على القول بأن الناس «يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ، والمتقذذ منها ، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة

(١) المنهاج / ١٢٠

(٢) المنهاج / ١٢٧

(٣) كتاب النفس لأرسطو . ترجمة أحمد فؤاد الأهواني (المقدمة) ٢٧ ـ ٢٨ ، وانظر الصورة الفنية ٣٧٦

(٤) رسائل الكندي ١/ ٥٤

(٥) الفارابي : المدينة الفاضلة / ٧٦

(٦) رسائل إخوان الصفا ١/ ٢٣٦

(٧) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء / ١٥٧ ـ ١٥٨

ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت»[1] كما كان حريصاً على توضيح طبيعة الاستجابة للشعر وكيف تتأثر به النفس «من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري»[2] .

التشبيه ووسائل التصوير البلاغي الأخرى التي تقوم على أساس من المشابهة عناصر هامة في فهم عملية التخييل ، وفي توضيح ما نسميه المحاكاة الشعرية على الإجمال . وتتضح هذه الصلة من خلال المقارنات التي يعقدها حازم بين أقسام المحاكاة ، وطريقتها في تقديم المعنى ، أو من خلال بحثه عن بعد المحاكاة الجمالي ومدى تأثيرها في النفس .

وإذا كان التخييل الشعري قرين المحاكاة ومرادفاً لها فإن المحاكاة تنقسم ـ وفقاً لحازم ـ إلى قسمين :

١ ـ محاكاة الشيء في نفسه ، وهي الوصف أو (المحاكاة المباشرة) التي تضعنا في حضرة الشيء نفسه كما تفعل اللوحة .

٢ ـ ومحاكاة الشيء في غيره وهي (المحاكاة غير المباشرة) أو (المحاكاة التشبيهية) التي تجعلنا نتعرف على الموضوع من خلال غيره عن طريق التشبيه والتمثيل . وتندرج تحت هذا القسم الثاني الأنواع البلاغية للصورة كالاستعارة ، والتشبيه والتمثيل والارداف أو المجاز بوجه عام .

يقول حازم : «ولا تخلو أن تخيل نفوس الأمور بأقوال دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة ، التي تقوم بها في الخواطر هيآت تلك الأمور ، وتتسق صورها الخيالية ، أو تخيل بأن تحاكي بأقوال دالة على خواص أشياء أخر وأعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس ، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكى بها ، أمثلة لصور الأشياء المحاكاة . ويستدل بوجود الحكم في المثال على وجوده في الممثل»[3] .

وإذا كانت (المحاكاة المباشرة) تؤكد الصلة بين الشعر والرسم ، فإن (المحاكاة التشبيهية) ـ وهي موضوع اهتمامنا هنا ـ تضعف هذه الصلة لما فيها من انتقال مستمر أو تحول في الدلالة ، أو البعد عن المثال أو الأصل المحاكى برتبة أو رتب كثيرة . يقول حازم : «وتنقسم المحاكاة من جهة تخيل الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين : قسم يخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه ، وقسم يخيل لك الشيء في غيره ، وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتاً أو خطاً فتعرف المصور بالصورة . وقد يتخذ مرآة

(١) ابن سينا : فن الشعر / ١٧١ ـ ١٧٢ (٣) المنهاج / ٩٧

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٦١

يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضاً بتمثال الصورة المتشكل في المرآة ، فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسها ، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء . فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين : إما أن يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته ، وإمّا بأوصاف شيء آخر يماثل تلك الأوصاف . فيكون ذلك بمنزلة ما قدمت ، من أن المحاكي للشيء ، بأن يضع له تمثالاً يعطي به صورة الشيء المحاكى ، قد يعطي أيضاً هيئة تمثال الشيء وتخطيطه ، بأن يتخذ له مرآة يبدي صورته فيها . فتحصل المعرفة لديه بما لم يكن يعرف : إما برؤ ية تمثاله ، وإما برؤ ية صورة تمثاله . فيعرف الشيء بما يحاكيه - أو بما يحاكي ما يحاكيه . وربما ترادفت المحاكاة وبني بعضها على بعض فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة وأدى ذلك إلى الاستحالة . ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى لا تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة لأنها راجعة إلى هذا الباب . فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة ، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة» [1] ولعلك تلاحظ قوله «ترادف المحاكاة» و«بناء استعارة على غيرها» والمصطلح الأول في «ترادف المحاكاة - أو الإرداف - أصّله قدامة بن جعفر في سياق حديثه عن خصائص التقديم الشعري للمعنى . والإرداف عنده «هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى بل لفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دلّ التابع ابان عن عن المتبوع . وذلك مثل قول الشاعر :

قد كان يعجب بعضهن براعتي ... حتى سمعن تنحنحي وسعالي

«فأراد وصف الكبر والسن فلم يأت باللفظ بعينه ولكنه أتى بتوابعه وهي السعال والتنحنح» [2] .

ونحوه قول امرىء القيس :

ويضحي فتيت المسك فوق فراشها ... نؤوم الضحى لم تنطق عن تفضل

فإن ترف المرأة ونعومتها ، بتبدى من خلال أمثلة فردية محسوسة ، تتكون من معطيات حسية ، أليفة إلفة الفراش والنوم والعطور [3] وهذه الخاصية تؤكد أن المعنى الشعري له كيفية خاصة في تقديمه . وأنه لا يقدم تقديماً حرفياً يضع الفضائل كما هي ، وإنما يقدمها تقديماً مجازياً أو شعرياً عن طريق ما تنطوي عليه اللغة الشعرية من تكثيف وتعدد في الدلالة ، يسميه قدامة الاشارة عن طريف الارداف [4] .

---

(١) المنهاج / ٩٤ - ٩٥
(٢) نقد الشعر / ٨٩
(٣) مفهوم الشعر / ١٠٢
(٤) مفهوم الشعر / ١٠٣

«وبناء الاستعارة» مصطلح أصله ابن سنان الخفاجي ، وقد رفض ابن سنان بناء استعارة على أخرى خشية الوقوع في الغموض ـ على النقيض من عبد القاهر الذي ذهب إلى امكانية بناء استعارة على أخرى طالما أن مبدأ المشابهة والتناسب قائم بين الأطراف ـ [1] ومن أجل ذلك جعل ابن سنان الاستعارة في بيت امرىء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

والاستعارة في بيت زهير :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعرّي أفراس الصبا ورواحله

من الاستعارات المتوسطة لما فيها من بناء استعارة على أخرى ، وفضّل عليهما بيت الفيل الغنوي :

جعلت كوري فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرحل

وبيت ذي الرمة :

أقامت به حتى ذوي العود والثرى ولفّ الثريا في مُلاءته الفجر

لما فيهما من القرب والمناسبة والشبه الواضح [2]

ولا نريد أن نستطرد أكثر من ذلك في هذه المسألة . حسبنا أن نقول إن التشبيه أو التمثيل عند حازم أقرب سبيل وأوضحه من أجل تحقيق المحاكاة التشبيهية لما يحققه من «اقتران» مباشر وتمايز ووضوح ، لكنه ليس البعد الأوحد في هذا المجال . فالمحاكاة التشبيهية قد تتحقق بأشكال متعددة ، كالاستعارة التي تعبر عن المعنى بطريقة خاصة متميزة من التحليل و(الاقتران المباشر) وما يصحب هذه الطريقة من تغير لافت يبعد المحاكاة عن (مثالها) أو أصلها رتبة أو رتباً كثيرة . وقد تتحقق عن طريق «ترادف المحاكاة» وبناء بعضها على بعض وما يصحب ذلك من دلالات ضمنيّة واتجاهات جديدة يصح في أن تعدّ من قبيل الدلالات التي يتسرب بعضها في بعض . وليس بعيدا بعد هذا كله ، أن نقول : إن المحاكاة التشبيهية تكشف عن درجة أرقى من فاعلية الخيال الشعري ، وتنطوي على إحساس جمالي متميز من الإحساس الجمالي الذي يرافق المحاكاة المباشرة ، وتثير مساحة أكبر من مخيلة المتلقي وملكاته [3]وذلك بفضل (حسن الاقتران) أو العلاقات المجازية التي تدخل في تشكلها . يؤ يد هذا ما يذهب إليه حازم من أن «من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالاً له مما هو شبيه على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية كقول حبيب :

(١) دلائل الإعجاز / ٦٢ (٢) سر الفصاحة / ١١٠ ـ ١١٦ (٣) مفهوم الشعر / ٢٣٢

ومن طالما التقت أدمع الـ ـمزن عليها وأدمع العشاق

وقول ابن التنوخي :

لما ساءني أن وشحتني سيوفهم وأنك لي دون الوشاح وشاح [1]

فحسن اقتران أدمع العشاق ، وهو حقيقة ، بأدمع المزن وهي غير حقيقية ، واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتنق وهو غير حقيقي يوقع في النفس أثراً متميزاً عن اثر المحاكاة المباشرة ، أو على الأقل «يجري في حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير ولا حقيقه له من العين . فان المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من العين» [2] . إن الاقتران ـ من هذه الزاوية ، ينطوي على جدة فهو قرين «الاختراع» وعلاقة على تميز الشاعر ، وهو مصدر لمتعة جمالية متميزة وأهميته تتمثل في الطريقة التي يفرض بها علينا الانتباه للمعنى الذي يعرضه ، وفي الطريقة التي يجعلنا نتفاعل بها مع ذلك المعنى ونتأثر به . [3] .

علاقة التشبية والاستعارة بالمحاكاة الشعرية موضوع عني به أرسطو والفارابي وابن سينا وابن رشد بدرجات متفاوتة . وليس بعيداً أن نقول : إن وعي ، حازم وعبد القاهر ، النقدي ـ وغيرهما من النقاد والبلاغيين المتقدمين ـ بهذه المشكلة ، يرتد في جذوره إلى الفكر اليوناني الذي أسهم في تعميق الخبرة النقدية عند العرب .

لقد رفض أرسطو أن يميز الشعر عن غيره على أساس الوزن فحسب ، وقال : «إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأنّ ما يرويانه منظوم أومنثور ، فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن[4]»

ورأى أن الشاعر ينبغي أن يكون محاكياً «قبل أن يكون صانع الأوزان ، لأنّه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من المحاكاة[5]» .

ربما يكون هذان المثلان كافيين في التعرف ـ من ناحية جزئية ـ على موقف أرسطو من طبيعة الخصائص النوعية للشعر . والذي يلفت النظر أنّ أرسطو جعل (المحاكاة) هي جوهر الفن الشعري لا «الوزن» . فالشاعر من حيث هو فنان ينبغي أن يكون محاكياً ،

(١) المنهاج / ١٢٨

(٢) المنهاج / ١٢٨ وانظر مفهوم الشعر / ٢٣٢

(٣) مفهوم الشعر / ٢٣٢ - ٢٣٣

(٤) شكري عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ٦٤

(٥) شكري عياد : أرسطو طاليس في الشعر / ٦٦

وتأتيه هذه الصفة من قدرته على إعادة تشكيل الواقع تشكيلاً تخيلياً ولذلك يجب ألاّ يغيب عن الذهن أن الاستعارة والتشبيه ـ والمجاز كله ـ يثير التأمل في معنى المحاكاة الشعرية . وبعبارة بسيطة إن أرسطو لا يتصور الفن الشعري وزناً بل يتصوره نوعاً من المحاكاة التي تعيد تشكيل الواقع من خلال صورها البلاغية . وقد يبدو الشعر من هذه الجهة غريباً عند بعض القراء لأن أول ما يتبادر عن الشعر هو ذلك الوزن الذي يميزه من النثر . وهذه نظرية غير سليمة من حيث المبدأ . وليس هاهنا موضع مناقشتها . وحسبنا أن نؤكد أن الشعر يجب ألا ينظر إليه بهذا المنظار ، يجب أن يفهم في إطار التعامل مع الخصائص التخيلّية . وهذا ما عناه أرسطو عندما قال إن أعظم الأساليب الشعر حقاً هو أسلوب الاستعارة ، «فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره ، وهو آية الموهبة[1]» وأنه ينبغي أن نقلل من استخدام التشبيه والاستعارة في النثر لأنهما أخص بالشعر[2] ، أو أن التشبيهات والكلمات المركبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوترة أليق بالشعر منها بالخطابة ، لأن ثمة شيئاً ملهماً في الشعر[3] .

ويؤكد هذا الاتجاه متى بن يونس في ترجمته ـ ولكن بشكل تقترن فيه أهمية المحاكاة بأهمية الوزن ـ عندما يقول : «فظاهر من هذه أن الشاعر خاصة يكون شاعر الخرافات والأوزان بمبلغ ما يكون شاعراً بالتشبيه والمحاكاة[4]» على أن الأهم في هذا النص هو أن نلاحظ أنّ متّى قرن التشبيه بالمحاكاة وجعله مرادفاً لها .

مثل هذا الفهم كافٍ لإثارة موضوع صلة التشبيه والاستعارة والتمثيل بالتخييل الشعري أو المحاكاة عند الفارابي وابن سينا وابن رشد أما الفارابي فإنه ـ بعد أن يقسم المحاكاة إلى قسمين : محاكاة بالقول ، ومحاكاة بالفعل ـ يقرن المحاكاة الشعرية مصطلح جديد هو «التخييل» ويجعله مرادفاً لها . يقول : «والمحاكاة بقول هي أن يؤلف «الشاعر» القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول ، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء . ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء : إمّا تخييله في نفسه ، وإمّا تخييله في شيء آخر ، فيكون القول المحاكي ضربين : ضرب يخيل الشيء نفسه ، وضرب يخيل وجود الشيء في آخر[5]» . في هذه الحال تصبح الاستعارات والتشبيهات وطريقة التقديم الشاعري للمعنى إجمالاً ذا حساسية

---

(١) شكري عياد : أرسطو طاليس في الشعر / ١٢٨

(٢) Aristotle : The Art of Rhetorie P.367

(٣) Aristotle : The Art of ... P. 381

(٤) شكري عياد : أرسطو طاليس في الشعر / ٦٧

(٥) الفارابي : جوامع الشعر / ١٧٤ ، وانظر عبد الرحمن بدوي : أرسطو طاليس فن الشعر / ١٥٥

خاصة . ولذلك أخذت مسألة الأنواع البلاغية للصورة هذه الأهمية الواضحة عند الفارابي ـ ففي رسالته في قوانين صناعة الشعراء ـ قرن الفارابي المحاكاة بالتشبيه والتمثيل ورأى أن براعة الشاعر في محاكاته ترتد إلى قدرته على استخدام التشبيه والتمثيل ، وقال «إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأتٍّ جيد على التشبيه والتمثيل . . . . ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي . . . وإمّا أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر حق المعرفة . . . . ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة . . . . وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما ، يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة وهؤلاء هم أكثرهم زللاً وخطأً[1]» .

التخييل في الشعر يعتمد على أسلوب الاستعارة والتشبيه وغيرهما من وسائل التصوير البلاغي الأخرى . أو لنقل بعبارة موجزة التخييل تعبير استعاري . وهذا الوصف أدل على جوهر المشكلة حسبما رأى ابن سينا وأي بحث لمسألة الشعر ومعناه لا يستغني بحال ما عن التعرض لهذه المشكلة .

وفي ظل هذا المبدأ جعل ابن سينا همه بيان قيمة الصياغة أو الكسوة المجازية في الشعر . إذ أنّ التخييل الشعري «يختلف في المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التي تكسوه[2]» ، وكأن ابن سينا يعني أن الشاعر يقوم بعمله المؤثر من خلال ارتباطه بالتشبيه والاستعارة أو المجاز بوجه عام ، وأنه يخرج المعنى «الموجود» إخراجاً خاصّاً ويضيف إليه تفصيلات لم تكن معلومة . ومن ثم تحسم الأوقاويل المخيلة ـ الأمثال والخرافات الشعرية ـ إلى أقسام ثلاثة ، لأن كل مثل أو خرافة «إما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر ، وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه بل على سبيل التبديل وهو الاستعارة أو المجاز ، وإمّا على سبيل التركيب منهما . فإنّ المحاكاة كشيء طبيعي للانسان ، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو[3]» . هذا الموقف في فهم التخييل الشعري يعبر عنه مرة أخرى عندما يقول : «وأما المحاكيات فثلاثة : تشبيه ، واستعارة ، وتركيب[4]» .

ابن سينا مولع بمعان أو قوالب تصويرية ، ومولع أيضاً بمعرفة الفروق بين هذه القوانب أو (الكسوة) التي تقدم المعنى الشعري تقديماً مجازياً . وعلى هذا الأساس يقول :

(١) عبد الرحمن بدوي : أرسطو طاليس فن الشعر / ١٥٥ ـ ١٥٦

(٢) ابن سينا : الخطابة / ١٩٩

(٣) أرسطو طاليس فن الشعر / ١٦٧

(٤) أرسطو طاليس فن الشعر / ١٦٨

«والمحاكاة على ثلاثة أقسام : محاكاة تشبيه ، ومحاكاة استعارة ، والمحاكاة التي نسميها من باب (الذوائع) . ومحاكاة التشبيه نوعان : نوع يحاكى به شيء بشيء ، ويدل على المحاكاة أنها محاكاة ، وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه ، كـ «مثل» وكـ «ك» و «كأنما» و «ما هو إلا» . ونوع لا يدل به على المحاكاة ، بل يوضع محاكي الشيء فكان الشيء . وأما الاستعارة ؛ فهي قريبة من التشبيه ، والفرقان بينهما بشيء ، وهو أن الاستعارة لا تكون إلا في حال أو ذات مضافة ، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة ، وهي كقول القائل :

لسان الحال أفصح من لساني وعين الطبع طامحة إليكا

وأما المحاكيات التي نسمبها من باب الذوائع : فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة . ويكاد لا يوقف في أرباب الصناعة على أنه محاكاة ، كقولهم : غزال للحبيب ، وبحر للمدوح ، وغصن للقد ، وما جرى مجراه . ومهما بسطت الذوائع ، وعمدت بأدنى شرح ، خرجت إلى التشبيه أو الاستعارة ، وذلك إذا قيل : غصن على نقاعليه رمان ، وما جرى مجراه[1]» . كان المتقدمون أقل ملاحظة لهذا الفرق من ابن سينا . لكن ابن سينا ظل يسلم بذلك المبدأ الذي عاش عليه المتقدمون جميعاً . أعني أن التشبيه أو الاستعارة أو المجاز بوجه عام لا يخلق المعنى . المجاز يحسن المعنى ونشاطه محصور في معرفة ما كان يسميه ابن سينا (الكسوة) الحسنة . ومن أجل ذلك كان يقول ان الشعر ، من حيث هو نشاط تخييلي ، تحسين للنثر أو أن «استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة ، ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر[2]» ، كذلك إن الشعر ، من حيث هو تخييل ، تحسين للخطابة . في الخطابة لدينا معنى أصلي سابق على المجاز ، وتأتي الاستعارة أو الصياغة المجازية فتخرج هذا المعنى القريب بتشكل جديد متميز . ومن هنا يظل استخدام الاستعارة في الخطابة أمراً ثانوياً «ليعلم أن الشعر ، من حيث هو تخييل ، يضع المعاني الأصلية في حالة أقرب إلى الكمون والغموض والإيهام . وفي ضوء ذلك نفهم لماذا ذهب ابن سينا إلى القول بأن «الأصل في الخطابة أن تكون الألفاظ التي تتركب منها الخطابة

---

(١) ابن سينا كتاب المجموع / ١٨ - ٢٠

(٢) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣

(٣) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣

ألفاظاً أصلية مناسبة ، ر ن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأباريز ، وكذلك اللغات الغريبة ، وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب ، وهي ألفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها ، وإنما الشعراء ومن يجري مجراهم هم الذين يختلفون في تركيبها . . . . فإنّ هذه مما ينفر عنها في الخطابة لأنها أحرى أن تستعمل في التخييل منها في التصديق[1]» .

وموقف ابن رشد من صلة التخييل الشعري أو (المحاكاة) بالأنواع البلاغية للصورة مطابق تماماً لموقف ابن سينا ـ خلا الاستشهادات الكثيرة التي يطبقها على الشعر العربي لإيضاح فكرته ـ فهو يرى أنّ الأنواع البلاغية للصورة قسم من أقسام المحاكاة ، وأنّ الاهتمام بهذه الأنواع يكفل توضيح القيم الكامنة في الشعر من حيث هو نشاط تخييلي ، وينتهي بذلك إلى افتراض مؤداه أن معنى الصياغة أو التركيب في الأقاويل الشعرية المخيلة لا يختلف في جوهره عن المعنى في الأقاويل الحقيقية ذات المعنى الحرفي المباشر . المعنى الحرفي باقٍ ، ولكنه يبدو بفضل الأنواع البلاغية ـ الموازنة ، الإبدال ، التشبيه ، أو المجاز بوجه عام ـ التي تقوم عليها صناعة الشعر ، أزهى قليلاً أو كثيراً في الشعر . يقول : «إذا غُيّر القول الحقيقي سمّي شعراً ، أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا من منى كلّ حاجة ... ومسّح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطي الأباطح

إنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله : «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، وسالت بأعناق المطي الأباطح» بدل قوله «تحدثنا ومشينا» ، وكذلك قوله :

بعيدة مهوى القرط

إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله «طويلة العنق» . . . . وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عري من هذه التغييرات فليس من معنى الشعرية إلا الوزن فقط . والتغييرات تكون بالموازنة والإبدال ، والتشبيه ، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة . . . وبالجملة جميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً» .

---

(١) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٤
(٢) أرسطوطاليس فن الشعر / ٢٤٢ ـ ٢٤٣

(١٢)

يصح الآن أن نتكلم عن النشاط الخيالي الشعري وأثره في جماليات اللغة والمعنى . وأول ما نبدأ به قولنا في «التخييل» طبيعته . فليس موضوعه أو غايته إقناع المتلقي أو التأثير فيه عن طريق الإيهام والغلو والمخادعة والتحسين والتزيين . إذ التخييل في المجال الأدبي ليس يوحي إلى ضرب من (الصدق والكذب «أو» القياس الخادع) . ومرد ذلك أن التخييل «لا يدرك طبائع الأشياء الغائبة عن الحس في ذاتها ولا يعمل على اعتبار الصورة المتخيلة شكلاً من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي ولا على ادراك انطباعات تذكر بعمل المصور أو الرسام . وإنما يعمل - كما قلنا في بداية هذا الفصل - على تحقيق (توافق) بين الوحدة والتنوع في نسيج العمل الشعري واعادة تشكيل المدركات الحسية وادراك الارتباطات فيما بينها ، وإضافة تجارب جديدة ، أو إعطاء هذه المدركات فرصة الدخول في مساقات بعيدة وقريبة وبعبارة اخرى إنّ قيمة الشاعر الخاصة لا تنفصل عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة . وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست إلا هذه الخاصية [٢]

وفي ضوء هذا الفهم يتجلى أثر ريتشاردز حين فرّق بين الوهم والخيال . وذهابه الى ان اجزاء المعنى - في الخيال - يكيّف بعضها بعضاً أما في حال الوهم فالعناصر تدرك على غير حقيقتها متمايزة لا تلاقي فيما بينها ولا تفاعل [٣] ومن القريب الذي لا يجادل في قربه أن الناقد القديم عالج «التخييل» على دعامة خاطئة فاعتبر التشبيه والتمثيل والاستعارة أدوات تصويرية لا تخلق المعنى ، واختزل فاعليتها في كيفية واحدة أو دلالة فردة أو منحى جزئي قريب . ولهذا يقال في أمن : ان المعنى في التعبير العادي والتعبير في النشاط التخييلي او التصويري - في موروثنا النقدي - واحد خلا بعض الإضافات أو التحسينات التي توثق الاشارة إلى هذا المعنى أو تمنحه قوة وتأثيراً . لسنا إذن بعيدين تماماً عما ردده الجاحظ . كان الجاحظ يقول المعاني مطروحة في الطريق . الإيجاز والإيضاح والتحسين ، وغير ذلك من المعاني التي ترتبط بفاعلية الصورة ، معانٍ مطروحة في الطريق . كذلك التعبيرات التي

---

(١) ابن سينا : عيون الحكمة : تحقيق عبد الرحمن بدوي . منشورات العهد العلمي الفرنسي القاهرة ١٩٥٤ ص / ١٤ . وراجع التفاصيل عند شكري عياد : كتاب ارسطوطاليس في الشعر ٢١٠ .

2) Cleanth Brootis: Madern Poetry and the tràdition, P. 212

3) I. A. Richards: Caleridge on Imagination P. 77-87

يدل التشبيه او التمثيل أو الاستعارة فيها على المبالغة أو قوة الشبه أو تزيد المعنى المكشوف بهاء ورونقاً مطروحة في الطريق . كذلك مادية التعبير ومعاني النحو الشائعة كالتعريف والتنكير والتقديم والتأخير والفصل والوصل . والشعر صياغة وجنس من التصوير يؤ ثر في المتلقي أو يشغف به الشاعر حين يعنى بمعاني التشبيه والتمثيل والاستعارة المطروحة في الطريق . أو يهتم بالدلالة المعجمية للبناء الحسي . أو يلتقط معاني النحو القريبة او المعهودة وما إلى ذلك .

في ضوء هذا التصور العام لفاعلية النشاط التصويري تحددت طبيعة (التخييل) في التراث النقدي على أنه «قياس خادع» لا يخلق المعنى . وانطلاقاً من هذا الفهم حاول الناقد القديم النفاد في نسيج العمل الشعري باعتباره قياساً شعرياً خادعاً لا يعتمد في جوهره أو نشاطه الخيالي على جماليات الصورة أو تفاعل الدلالات أو فاعلية السياق . أو خلق معرفة من نوع خاص . بل يعتمد في ذلك على فكرة «صدق المعاني العقلية ، والغلو فيها أو ينظر الى هذا النشاط على انه قرين (المحاكاة) ومرادفاً لها . ومن هذه الزاوية يظهر جانب الجفاف او القصور الذي يصاحب فكرة «التخييل الشعري» وكأن فاعلية التخييل - لو استعرنا فهم النقاد العرب المتقدمين - تنحصر في مجرد الاحتيال على خداع المعنى أو تضليله ، أو تقديم المعنى بطريقة حسية تؤ ثر على المتلقي . وكأن النشاط الخيالي الشعري لا يمتد إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك أو أنه ليس إلا هذه الخاصية القريبة .

(١٣)

فكرة ربط التشبيه والاستعارة بالتخييل الشعري خطيرة جداً . ذلك لأنها توضح الطبيعة التخيلية للشعر وتكشف عن عناصر النشاط التصويري التي تميزه عن غيره من مظاهر النشاط اللغوي أو التصويري الاخرى . واذا كان الناقد العربي القديم قد نبه إلى هذه الفكرة فإنه - في الواقع - لم يستطع أن يدرك فاعلية التخييل الشعري ، أو يتلمس قدرة صوره على خلق المعنى أو إضافة عناصر جديدة . ولا أن يقيم العلاقة بينه وبين الصور البلاغية على أساس نظري واحد يرتبط بجوهر الشعر وحقيقته الذاتية . هناك معنى حقيقي ، أو موقف جزئي ، يتحدث عنه الشاعر . هذا المعنى أو الموقف يرتبط بإشارات موجهة من الممكن معرفتها أو تحديد دلالاتها ، ولها قوة غير مشروعة في تحديد فاعلية التخييل الشعري ونشاطه التصويري . وإذا قلنا ان المعنى الحقيقي أو الموقف الجزئي لا وجود له كان هذا أقرب إلى الصواب . ومهما يرتبط التخييل الشعري بموقف جزئي فإنّ الإبداع الحقيقي للنشاط الشعري هو في إلغاء هذا الموقف ، وخلق إمكانيات مستمرة إلى إضافة عناصر جديدة . كثير جداً من النقاد ما يزالون يعتقدون أن نشاط (التشبيه) و (الاستعارة) يقرأ في ظل التخييل الشعري بوصفه زينة أو تلويناً من الممكن

انتزاعه أو فصله عن جوهر الشعر ونشاطه الخيالي . هذا الانفصال بين فاعلية الصورة البلاغية وفاعلية التخييل الشعري ترك منذ البدء أثراً في تكييف النشاط الخيالي الشعري واضطر الناقد القديم إلى مواقف جزئية أو إشارات موجهة دون أن يتجه بالقصد الأول الى فاعلية الصور أو نشاط السياق . وهو الذي أعطى ما سماه عبد القاهر «حسن التعليل» إضافة أو ما سماه حازم «حسن الاقتران» أهمية خيالية وجعلهما يلحّان على ارتباطات - كالحاق الزائد بالناقص ، والادعاء في الصفة الثابتة للشيء انها علة لشيء آخر ، والتأول في الصفة ، والتعمق في ادعاء العلة والتعليل أو من محاكاة الشيء بما هو من جنسه الأقرب أو جنسه الأبعد ، وظهور الصفة الجامعة في كل من المشبه والمشبه به ، وبعد المحاكاة التشبيهية من أصلها برتبة أو رتب كثيرة ، وعن «اقتران التماثل - واقتران المعنى بمضادة واقتران المخالفة» - لا علاقة لها واضحة بالمعنى الأدبي او فاعلية التخيل الشعري . [1]

والواقع أنه إذا نظرنا الى علاقة النشاط التصويري بالتخييل الشعري - في الموروث النقدي - وجدنا ملاحظات من أهمها ربط التشبيه والاستعارة والمجاز بالتخييل الشعري عند ابن سينا . أو الإشارة الى أن هذه الصور البلاغية عناصر هامة تتبع أساساً من طبيعة الشعر وحقيقته الذاتية . يقول ابن سينا أن (استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر) . [2] التخييل الشعري هنا عملية تعتمد على فاعلية الصور . والصلة بين الشعر والنشاط التصويري البلاغي صلة وثيقة . وفاعليته تتحدد في دلالة استعارية أو مجازية خاصة . وإذا كان كذلك فمن الطبيعي أن تتم عملية التخييل الشعري على مستوى اللاوعي وأن يكون نشاطه الأدبي قائماً على مبدأ الانفعالية . وإثارة نفس المتلقي (من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري) . [3] وأرسطو كان يقول صراحة : «ينبغي أن نقلل من استخدام التشبيه والاستعارة في النثر لأنهما أخص بالشعر أو ان التشبيهات والكلمات المركبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوترة أليق بالشعر منها بالخطابة لأن ثمة شيئاً ملهماً في الشعر [4] ولعلّ هذا هو ما عناه الناقد مري(Murry) عندما قال : إن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشارعه ازاء الأشياء يضطر إلى أن يكون استعارياً [5] وكل هذه ارتباطات هامة في يستطع الناقد العربي القديم أن يحققها أو يتعمق

---

(١) راجع تفاصيل ذلك عند عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٥٤ - ٢٥٦ ٢٧٣ - ٢٧٧ . ومنهاج البلغاء / ٩٤ - ٩٥ ، ١٢٨ ، ١٥ ، ٤٤ - ٤٥ ، ١٤٣ - ١٤٤

(٢) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣ .

(٣) ابن سينا : فن الشعر / ١٦١ .

(٤) Arstotle : the Art of Rhetovic P. 367"381

(٥) Murry ; The Problen of Style . P 78

بفاعليتها . ومن أجل ذلك ظل النشاط الخيالي الشعري ـ وفقاً له ـ بعيداً عن فكرة الخلق ، وظلت الاستعارة والتشبيه في هذا النشاط من قبيل التنميق والتحسين . والواقع أن اهتمام الناقد القديم بعلاقة التشبيه والاستعارة بعملية التخييل الشعري كشف العناية الفائقة بالعناصر الثابتة أو المعاني الحقيقية في الشعر ، وخيّل إليه أن المعاني الحقيقية تنافس جوهر الشعر ومعانيه التخييلية من بعض الوجوه . فالمعاني الحقيقية هي أصل المعنى . . والاستعارة والتشبيه وغير ذلك من عناصر النشاط التصويري مهما يقل فيها فإنها تردنا الى العناصر الثابتة أو لنقل إلى أصل المعنى .

الاهتمام بعلاقة النشاط التصويري بالشعر له دوافع بعيدة لا نستطيع أن نتجاهلها أو أن نقلل من أهميتها . أهم هذه الدوافع هو ـ كما قلنا ـ أن العناصر الثابتة لها أهمية كبيرة وإن خلت من آثار التخييل والنشاط التصويري . هذه العناصر الثابتة أو المعاني الحقيقية تبلغ أقصى قيمتها حين يربطها الناقد القديم بمفهوم «الطبع» أو «الفطرة» [1] أو حين يرجع براعة التخييل والتصوير الشعري الى ما يسمى «بالصنعة» والمبالغة والإغراق . [2] أو الغرابة والبعد [3]. وكأنّ كل ابداع شعري أو نشاط خيالي ينبغي أن ينظر إليه من وجهة «المعتاد» أو «المألوف» أو «أصل المعنى» ومن ثم يستحيل التخييل الشعري إلى نوع من التنميق وتستحيل فاعلية التركيب أو السياق إلى نوع من لفت الانتباه ، من الغرابة أو البعد . انظر في كثير من مواقف النقد العربي القديم من فاعلية التخييل الشعري تر مصداق هذه النظرة . فإذا قال المجنون ـ مثلاً ـ (من الطويل) :

وإني لأستغشي وما بي نعسة   لعل خيالا منك يلقى خياليا

حينئذ لا يتساءل الناقد القديم عن المعنى كنشاط . ولا يبحث عن فاعلية الشعر أو التركيب والسياق ولكن يبحث في مدى غرابة المعنى أو بعده من المعتاد أو المألوف . واذ ذاك يقول إن الإفراط في التعمق أو ادعاء العلة ـ هنا ـ لا يخل كثيراً بالمعنى . (وذلك أنه قد يتصور أن يريد المغرم المتيم إذا بعد عهده بحبيبه أن يراه في المنام وإذا أراد ذلك جاز أن يريد النوم له خاصة) [4] وهكذا نجد ان فاعلية التخييل والتركيب مهملة . ونجد المعنى ضائعاً تماماً .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٧٨ ، وانظر : دلائل الاعجاز / ٣٢٤ . والمنهاج / ٢١٥ ـ ٢١٦/

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٥٠ .

(٣) المصدر السابق / ٢٧٤ ـ ٢٧٧ . وانظر : منهاج البلغاء / ٧١ ، ٩٠ ، ٩٦

(٤) أسرار البلاغة / ٢٧٦ .

(١٤)

لقد قال الناقد القديم ان فاعلية التخييل مبنية على المبالغة «والإغراق» والمغالطة فالنشاط التصويري ـ اذنْ ـ مستقل عن جوهر الشعر . وكل نشاط خيالي في الشعر يكشف على أنه اسلوب في «المبالغة» أو المغالطة وتصبح المبالغة هي بنية اللغة والنحو إلى جانب كونها بنية الشعر . وتصبح كل تعقيدات المعنى وتقاطعاته المستمرة وكل فاعلية التركيب والسياق في خدمة «المبالغة» ومن المفيد أن نضرب هنا بعض الأمثلة . يقول ابن بابك (من الطويل) :

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى ... نسيمك مسروق ووصفك منتحل
حكيت أبا سعد فنشرك نشره ... ولكن له صدق الهوى ولك الملل

إذا غضضنا النظر عما يسميه الناقد القديم بالتناهي في المبالغة والإغراق والإغراب [١]. أمكن لنا أن نسأل هل تنحصر أهمية التخييل في الإشارة إلى وجود تشابه حر في سابق بين الروض والممدوح . وهل هنالك انفصال تام مستمر أو حدود مطلقة بين نسيم الروض وجماله ونسيم الممدوح وجماله ؟ أليس من الأصح أن نقول إن التخييل يخلق هذا التشابه خلقاً وأن العلاقة بين الروض والممدوح من الممكن أن تقرأ من خلال النشاط الخيالي ، ومن خلال الدلالات الأخرى المرتبطة بالتركيب الصوتي والنحوي . ولنوضح الموقف بمثل آخر . هب أننا نقرأ قول المتنبي (من الكامل) :

لم تحك نائلك السحاب وإنما ... حمت به فصبيبها الرحضاء

حينئذ لا نستطيع أن نختزل فاعلية التخييل بكيفية معينة ـ كما فعل الناقد القديم عبد القاهر ـ ولا أن نقول أن المعنى هو أن أصل التخييل (التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث) وأن المتنبي (وضع المعنى وضعاً وصوره في صورة خرج معها إلى ما لاأصل له في التشبيه) وأن ذلك ليس إلّا (للتناهي في المبالغة والاغراق في وصف الممدوح) [٢] . والعبرة هنا أن نراجع هذا المعنى وأن نقول إنه مبنى على خطأ في تصوير النشاط التخييلي الشعري . نحن الآن أميل إلى أن نلاحظ ما في النشاط الشعري من مواقف متفاعلة ودلالات يتسرب بعضها في بعض ، وأقرب إلى القول بأن النشاط الاستعاري يخلق نظاماً من الدلالات التي توجه تصورنا للممدوح ، أو يعيد تشكيل المعنى من جديد . وحينما نراجع معنى (لم تحك نائلك السحاب) نجد الاستعارة قد عدلت من أفكارنا عن الممدوح

---

(١) أسرار البلاغة / ٢٥٥ . ومنهاج البلغاء / ٧١/ ٩٠/ ٩٦
(٢) أسرار البلاغة / ٢٥٦ .

والغيث وقدمت إلينا اتجاهات جديدة من المعنى لا يمكن رؤ يتها من خلال اسلوب لغوي آخر . وذلك أن عنصر الغيث استوعب ـ ضمناً ـ الممدوح وكان من قبل مقصوراً على السحاب . وهذا يعني أن الدلالات المرتبطة بكلمة الممدوح في السياق تأخذ معنى جديداً ليس هو بالضبط معناها في الاستعمالات الحرفية أو المعجمية . وأن مجال الاستعارة أو إطارها يوسع دلالة الكلمة الأولى أو معناها الأصلي . وهذا ما عنيناه حين قلنا أن المعنى في الشعر معقد وأنه يخضع باستمرار لتقاطعات مستمرة وإعادة تنظيم وتركيب من جديد . وان استبصار الحقيقة بواسطة الاستعارة يعد أكبر علامات الطريقة الاستاطيقية ، لذلك نجد النقاد يكتشفون الاستعارات الأساسية التي يقوم عليها العمل الأدبي [1] ومنهاج البلغاء ٧١٠٩٠/ ٩٦ (١٥)

المعنى في الشعر يجب أن ينال بواسطة الإدراك العقلي المحض . بل إن الطابع العقلي هو الذي اتضح في دراسة الناقد القديم عبد القاهر لمشكلة المعنى . ولذلك لا يستطيع «التخييل الشعري» أن يخلق معنى أو أن يحمل قيمة أبعد من أن يلون الأشياء أو يجعل تأثرنا بها أقوى . قد يكون المعنى في الشعر يجب أن ينال بواسطة الإدراك العقلي المحض . بل إن الطابع العقلي هو الذي اتضح في دراسة الناقد القديم لمشكلة المعنى . ولذلك لا يستطيع «التخييل الشعري» أن يخلق معنى أو أن يحمل قيمة أبعد من أن يلون الأشياء أو يجعل تأثرنا بها أقوى . قد يكون المعنى في الشعر عبارة عن أفكار ذات طابع حسّي[2] ، وقد يصاغ الكلام صياغات تقتضي بأن لا تشبيه هناك ولا استعارة ـ بمعنى أن فاعلية «التخييل الشعري» قد تقوم على تجسيد المعنى في صورة شكل أو هيئة حسية ، وأن الشاعر قد يقدم المعنى تقديماً حسياً من خلال إخفاء النشاط التصويري الذي يدخل في تشكيل الشعر وتكوينه ـ ولكن الناقد القديم لم يستطع أن يصعد الحسي ، أو أن يدرك موقعه على الوجدان ، وجل النشاط الأدبي في تصوير المعنى أو تقديمه بطريقة حسية يقوم على إدراك طبائع الأشياء في ذاتها . وكأننا لا ينبغي من وراء التخييل الشعري شيئاً أبعد من الصفات الموضوعية التي يقرها العقل . وكأن المعنى الوجداني ، أو الموقع ، لا يتميز تماماً من الشيء المحسوس في ذاته . لقد حدث الناقد القديم عن استعارة الصفة المحسوسة وقال إنهم ، في التخييل ، قد (يسعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقوله) ثم ينسون أنفسهم حديث الاستعارة حتى كأنها لم تجر منهم على بال . ومن أجل ذلك يتوقف عند قول أبي تمام (من المتقارب) :

(١) Kenneth Burke : Permanen ce and Change P . 118 — 127

(٢) أسرار البلاغة / ٢٧٨ وما بعدها . ومنهاج البلغاء/ ٦٨ ، ٧٧ ـ ٧٨ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ٦٧ ، ٢٩ ، ٣٠

ويصعدُ حتـى يظنَ الجهولُ بأن له حاجـةً في السماء

فتقديم المعنى بطريقة حسية عنصر هام في جماليات التخييل الشعري ، ونسيان المتلقـى للاستعارة ، مدة ، يكسبه غنى وثراء (فلولا قصده أن ينسى التشبيه ويرفعه بجهـده ، ويصمم على إنكاره وجحده فيجعله صاعداً في السماء من حيث المسافة المكانية لما كان لهذا الكلام وجه[٢]) . وكذلك قول الشاعر (من المنسرح) :

لا تعجبـوا من بلى غلالته قد زر أزراره على القمر

إخفاء التشبيه ، في مثل هذا البيت ، أو ربط الصور الحسية بأخرى أشد منها تمكناً في الصفات الحسية جزء أساسي من قوة التخييل الشعري ونشاطه الجمالي . وذلك أن من الممكن ، كما يقول الناقد القديم أن يعاد التعبير عن هذا النشاط التصويري في تشكيل أو تركيب آخر أقل حسناً وجمالاً من هذا التركيب . وأن يقدم المعنى الى المتلقى بطريقة أخرى أقل تأثيراً من هذه الطريقة . ولذلك يقول الناقد العربي القديم ان تقديم المعنى للمتلقى في صورة حسية أو نقله نقلاً خاصاً يقوم على تناسي التشبيه أو المجاز من حركة الشعر التي هي كالهمس وكمسرى النفس في النفس[١] . الناقد القديم يرى أن الدلالة الأدبية للحس متحققة في الأشياء . فالانسان أو البدر الذي نراه له أهمية كبيرة لأنه جوهر ثابت لإحساس جمالي لا ينفصل عنه . وبعبارة أخرى : ان فاعلية التخييل الشعري لا تنفصل عن تحققه أو تشكيله المادي . ولذلك نجد أن هناك صلة وثيقة بين البدر وجماله في المثال السابق . بين المدركات الحسية وفاعليتها الأدبية . هذه الفاعلية معزولة عن المواقف الرمزية التي يخلقها النشاط التصويري ، أو الانطباعات الوجدانية القائمة حول هذا المدرك الحسي أو البدر . فاذا صح أن ناقدنا القديم رأى أن تقديم المعنى بطريقة حسية تقوم على تناسي التشبيه أو المجاز من حركة الشعر ، فليس معنى ذلك أن حسن البدر جزء من فاعليتـه الأدبية . فاعلية البدر أو دلالته الجمالية مستقلة عن الحسن الذي يلح عليه الشعراء أو هي أبعد من ذلك . ولهذا يقال في أمن : ان التخييل الشعري لا يحفل بالدلالات القريبة أو الصفات الموضوعية . فالحسن في وجه الإنسان والبدر معاً ، ولـكن التخييل يتجـه إلى فاعلية الحسن أو دلالتها المشتركة . فجمال البدر ، مثلاً ، يثير في نفس المتلقى الإحساس العميق بالمطامح البعيدة أو العزيزة التي لا يكاد الشاعر يحققها . أو أن هذه الدلالة أقرب إلى متاعب الطموح . وليست الأشياء الجميلة جميعا متفقة في خلق هذه المعاني وغيرها . الطموح ليس صفة موضوعية تتحقق في البدر تحقق الحسن المرتبط بالاستدارة والاستنارة . هذه حقيقة لا يختلف على أمر تحققها ، وتلك صفة لا تدرك إلا من عن طريق التخيل أو مانسميه الإحساس الجمالي .

(١) المصدر السابق / ٢٨٢ - ٢٨٣ . (٢) المصدر السابق / ٢٧٨ - ٢٧٩ .

(١٦)

علاقة التخييل بالتقديم الحسي للمعنى في الشعر هامة . لأنها توضح فاعلية الشعر وتكشف عن العلاقة بينه وبين الرسم والنحت والتصوير على الإجمال . ولكن كيف شرح نقدنا القديم هذه العلاقة ؟ ولماذا نصر على التشكيك في الجانب الاستاطيقي من هذا الشرح ؟ لقد كان الناقد القديم متأثراً بمفهوم «المحاكاة» إلى حد كبير . والمحاكاة لا تعنى بنشاط المعنى عناية كافية . وتحاول باستمرار أن (تنقل) الواقع في أشكال فنية ، وأن تقدمه بطريقة حسية تعتمد في قوتها وإثارتها على مخاطبة الإحساسات والمخيلة . والمهم عندها هو تصوير الأفكار والمشاعر الوجدانية أو تجسيمها في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها ومن هنا كان (هيوم) يرى أن الشعر ليس لغة تجريد ، وإنما هو لغة بصرية محسوسة تجسد دائماً المحسوسات وان فاعليته ترتبط بقدرته على أنه ينقل المعنى للمتلقي أو يقدمه له تقديماً فيزيقياً ينأى به عن لغة النثر ، ولكي يحقق الشعر هذه الغاية فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة لاستحضار صور فيزيقية[1] . وهذا المنحى الحسّي موجود بوضوح عند حازم الذي يذهب إلى ان الشعر إنما هو تشكيل للمدركات في صور ترتسم [في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج الذهن ، أو أكمل منه إن كانت محتاجة إلى التكميل] ، وإذن فإن لغة الشعر يجب أن تظل بعيدة عن التجريد ذلك أن «المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر ، وتكون مذكورة فيه لأنفسها ؛ والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار[2]» .

وليس من شك أن الإلحاح على فكرة التقديم الحسي أو الفيزيقية للأشياء يحول الشعر إلى مجرد محاكاة سلبية رديئة ، وان الاعتماد على «البصرية» وحدها يختزل فاعلية الشعر في كيفية واحدة ، ويجعل الصورة الشعرية طرازاً رديئاً من طرز المحاكاة[3] ولعل هذا هو ما جعل باحثة مثل «داوين» J. Downey ، ترى ضرورة إعادة فهم الصورة من جديد . والنظر إليها على أنها محتوى لفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية ما ، بدلاً من فهمها على انها نسخة مادية ، أو انعكاس حرفي بشيء من الأشياء[4] .

---

(١) T. E. Hutme : Speculations . PP. 134 — 135

(٢) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء ٢٩ ، ٢٥٧

(٣) R. H. Fogle . the Imagerh of Keots and Shelly . Acouparative study . P P. 5 - 7

وانظر أيضاً

T. A Richards The Philosophyof rhetoric . P. 128

(٤) J. E. Downey Getive Imagination . P. 21

ولم يكن يدور بخلد الناقد القديم أن المحاكاة يمكن أن تكون وفيرة الدلالة أو غنية من جهة أخرى . النشاط الوحيد المعترف به هو التقديم الحسي الذي يؤلف كثيراً من نظرية المعنى في الشعر إلى جانب كونه يؤلف بنية الرسم وبنية النحت وبنية النشاط التصويري كله . وكل تخييل في الشعر يبحث عن هذا الطريق . قد يتمايز الشاعر والرسام في المادة التي يحاكيان بها ، فيعتمد الشاعر على اللغة والتركيب والنشاط البلاغي . والرسام على المشاهد والظلال والأصباغ والألوان ، ولكنهما يتفقان في تقديم المعنى بطريقة حسية . أما نشاط اللغة والتركيب ، وفاعلية الظلال والألوان فإنها من العناصر الطارئة أو المواقف المتغيرة فلا يؤ به بها .

شعار الشاعر والرسام نحن لانأبه إلا بالمحسوس . إذا كانت الأشياء معنوية أو عقلية أو ذات طابع وجداني فإن ذلك لا يخدعنا ، ولكل معنوي أو وجداني مدرك حسي سابق . الشاعر يبحث عنه عن طريق لغته التي تثير لدى المتلقي صوراً يراها عن طريق العقل أو المخيلة . والرسام هو الآخر يستوضحه أو يبحث عنه عن طريق لوحاته ومشاهده التي يراها المتلقي بعينه الباصرة مباشرة . هذه هي خلاصة موقف النقد القديم من علاقة الشعر بالرسم من حيث طريقة نقل العالم وتقديمه للمتلقي . لا يشك أحد في أهمية العناصر الحسية للشعر والرسم ، وكل شيء فيهما مستقل ومتميز . الأصباغ والألوان والظلال في الرسم متميزة عن الانفعالات الوجدانية أو الأفكار المعنوية التي تثيرها اللوحة ، وإن كانت تشير إليها . والشاعر لا يستطيع أن يعدل من الصور الحسية أو المعاني العقلية التي يستخدمها ولا أن يحول إحداهما الى أخرى . بل تظل الصور الحسية متميزة من المعاني العقلية وإن كانت تدل عليها . وكأن الشاعر والرسام يطمحان ، دائماً ، إلى إقامة نظام معين لا يصح أن يتخطاه أحد . وكأننا إذا تصورنا تداخلاً أو تفاعلاً بين عالم المحسوس والمعقول فان ذلك يعني أن هناك عبثاً في نظام الأشياء ، وتغيراً مستمراً في مهايا الكائنات . وهذا غير صحيح .

هناك اذن «محاكاة» تتناول المعاني المحسوسة والمعقولة . الشاعر يقدم هذه المعاني تقديماً محسوساً عن طريق التخييل . والرسام ينقل هذه المعاني أيضاً ، ويعتمد في ذلك على مادة ذات صلة بالحواس . المحاكاة ـ إذن ـ جوهر أصيل في الشعر والرسم معاً . وفلاسفة العرب أنفسهم قالوا بهذه الفكرة . يقول الفارابي إن المحاكاة الشعرية طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة، لاتصنع من المادي أو المحسوس فحسب، وإنما تصنع من المواقف الوجدانية والمشاعر والانفعالات . ولكن المواقف الوجدانية ـ طبعاً ـ ذات مدرك حسي (ان موضوعات الأقاويل الشعرية هي ـ بوجه ما ـ جميع الموجودات الممكن أن يقع

بها عِلم انسان) هذه الموجودات الممكنة (منها ما ينسب الى النفس ومنها ما ينسب الى البدن، ومنها ماهي خارجة عن هذين[1]. وحينئذ نرى أن موقف الشاعر والرسام من العالم - وان تمايزت مادتهما - واحد. فكلاهما ينقل العالم ويقدمه للمتلقي بطريقة حسية. وكلاهما يطمح (إلى ايقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم[2]). نحن نقرأ الشعر ونتأمل المشاهد واللوحات لمعرفة مدى قربها وبعدها عن الواقع أو عناصر سابقة في أذهاننا ونحن - أيضاً - نهتم بهذه الصور والأصباغ والظلال اهتماماً بالغاً لأنها تنقل إلينا هذا الواقع وتقدمه بطريقة حسية. الشعر والرسم يعاملان معاملة واحدة. كلاهما ضرب من «المحاكاة» ومالم يدرك المتلقي هذا المعنى فسوف يكون من الصعب عليه أن يفهم العلاقة بين الشعر والرسم. هذا هو موقف شراح أرسطو من النشاط التصويري ولذلك كان ابن سينا يقول ان الشاعر (يجرى مجرى المصور فكل واحد منهما محاك[3] وكان أرسطو يقول ان الشاعر ينبغي أن يكون محاكياً (قبل أن يكون صانع أوزان لأنه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من المحاكاة[4]) ولعل هذا هو ما جعل أرسطو - فيما يقول بوتشر - يحس بالحاجة الملحة إلى توسيع كلمة «الشاعر» بحيث تشمل دلالتها كل محاك بالكلمة حتى لو كان ما يكتبه نثراً لانظماً، بل إنه كاد يقترب من حافة النظرية التي تلغي دور الوزن في الشعر وتركز على الخصائص التخيلية وحدها وهو أمر لم ينقذه منه - فيما يرى بوتشر أيضاً - إلا احترامه للتقاليد اليونانية التي كانت توحد بين الشعر والموسيقى، ولا تفصل بين الشاعر والموسيقار[5]، ولعلّ هذا أيضاً جعل شراح ارسطو الحدثيه يقولون إن المحاكاة الأرسطية ليست تكراراً ساذجاً للحقائق وإنما هي إعادة تشكيل تخيلي للعالم[6] أو هي كما فهم بوتشر (Buther) تعبير عن وقع العالم على مخيلة الفنان[7] فالمحاكاة مفهوم يحقق وحدة الشعر والرسم تحقيقا بارعا. ولانستطيع أن ندافع عن هذه الوحدة دون أن نتعمق مفهوم المحاكاة. الرسام ينقل المادي أو المحسوس ويحاكي الانفعالي والوجداني والوهمي.

---

(١) الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه، دار الكاتب العربي، القاهرة (بدون تاريخ) ص / ١١٨٣.

(٢) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء، أرسطو طاليس : فن الشعر / ١٥٨.

(٣) ابن سينا : فن الشعر/ ١٩٦.

(٤) شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر / ٦٤ - ٦٦

(٥) S . H . Butcher : Arnstotle'sTheory of Poetry And Fine Arts . P . 148

وانظر : جابر عصفور : الصورة الفنية ص ١٧٤ ومابعدها

(٦) R . A . Scott - James : The Making of Literature P . 53

(٧) S . H . Butcher : Aristolte'sTheorh of Poetry and Fine Arts P . 150

وبراعة الشاعر في تصوراته ونشاطه الخيالي ترتد هي الأخرى الى ما يحاكيه من مدركات حسية ومدركات وهمية وخيالية أيضاً . ولكن الوجدانات أو المدركات الوهمية والخيالية التي يحاكيها الشاعر والرسام ليست إلا نوعاً من التأليف بين العناصر الحسية المعلومة . وهكذا نجد أن «المحاكاة» في خدمة موقف واحد . المحاكاة من حيث هي فكرة خاضعة للمحسوس ، وان كانت تتناول المادي والوهمي . ومن أجل ذلك فإن الشاعر ـ كما يقول ابن سينا ـ خليق بأن يكون كالرسام أو (يجب أن يكون كالمصور ، فانه يصور كل شيء بحسه ، وحتى الكسلان والغضبان كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس في بيان خيرية أخيلوس ، وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن حال الشعر[1] .

(١٧)

تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها وربطها عنصر هام في جماليات التخييل الشعري وفي توضيح ما نسميه علاقة الشعر بالرسم . أما التخييل الشعري فقد لوحظ أن نشاطه الأدبي كان يبحث بحثاً مجملاً وأن كثيراً من تفصيلاته الهامة قد أهملت . وأن معناه يرتبط بالغلو والمبالغة والاغراق[2] ، ولم يحاول عبد القاهر أن يلغي هذا الموقف أو يهدمه ولكنه حاول أن يصححه وأن يتعمق هذا المفهوم المتوارث لطبيعة التخييل الشعري ونشاطه الأدبي . ومن أجل ذلك راح يقول إنّ «التخييل» الشعري طريقة في تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها . والمتلقي يستطيع أن يغير التركيب الشعري وطريقة تأليفه وإذ ذاك يجد أن الغنى أو الوحدة الجديدة التي كان يواجهها في الشعر قد تغيرت[3] وأن النشاط العصبي أو الوجداني الذي يصحب ايقاعه الموسيقي قد فقد . ولذلك يستوقفنا عند قول الشاعر (من الخفيف) :

وعد البدرُ بالزيارة ليلاً ... فإذا ماوفَى قضيتُ نذوري
قلتُ ياسيّدي ولِمْ تؤثر الليـ ... ـلَ على بهجة النهار المنيرِ
قال لي لا أُحبُّ تغيير رسمي ... هكذا الرسم في طلوع البدور

فتنظيم الكلمات ذو أثر في إخفاء المجاز. والتخييل تم له حسنه بفضل طريقة الشاعر في

---

(١) ابن سينا : فن الشعر / ١٨٩ .

(٢) انظر في ذلك مثلا : قدامة بن بعفر / ١٩ ، ٢٣ ، ٧٩ وابن رشيق : العمدة ٢/ ٥٠ ، ٥٩ وابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة / ٢٣٤ ـ ٢٣٥ .

(٣) راجع عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٢٧٨ ، ٣١٤ . والمنهاج / ٢٢٢ ـ ٢٢٣ ، ٣٧١ - ٣٧٢

بناء وحدة خاصة للكلمات . ذلك أن قوله («البدر» بالتعريف مع قوله» لا أحب تغيير رسمي «وتركه أن يقول» رسم مثلي» يخيل إليك البدر نفسه ، وقوله «في طلوع البدور» بالجمع دون أن يفرد فيقول «هكذا الرسم في طلوع البدر» يلتفت بك إلى بدر ثان ويعطيك الاعتراف بالمجاز على وجه[1]) .

أو عند قول أبي تمام

يا بعد غاية دمع العين إن بعدوا

فلو غيّر من مواقع العبارات بعضها في بعض ، وأخلّ بالتأليف أو النظم فقال : «ما أبعد غاية دمع العين إن بعدوا لم يكن له من حسن الموقع ماله في هذه العبارة التي أورده فيها ، باقتران التعجب بالمعنى في صورة النداء ، حسن نزع في الكلام ولطف مأخذ فيه[2]»

إننا ـ إذن ـ قد نصوغ اهتمامنا بالنشاط الخيالي الشعري في أشكال مختلفة كأن نبين مثلا أنه طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة ، أو أن نبين أن مشكلة التركيب النحوي خطيرة وأنها تعبر عن جانب عميق في «التخييل» أو أن نقول ان معاني النحو كالاصباغ في الرسم . كل هذا سائغ ولكن هناك نوعاً آخر من الاهتمام لم يأخذ مكانا ثابتا بعد . اهتمام القارىء الذي لا يبحث في القياس الخادع لهذا النشاط الخيالي ولا يحقق دلالته على الرسم والنحت والتصوير ، ولايعنيه منه صلته بالدلالات الموجهة لبنائه اللغوي أو النحوي . قد نجد في التخييل رمزاً أو جمالاً أو ضرباً من التيارات البعيدة الكامنة . ومن الممكن أن نقرأ تشكيله النحوي وأن نخرج منه بتأملات مضادة . أو نجد أنفسنا أمام حقائق صعبة أو رموز غامضة يستحيل أن تجمد في بعد واحد أو دلالة موجهة . وهذا ما ينبغي علينا كشفه .

(١٨)

علاقة الشعر بالرسم من حيث طريقة تشكيلها وتركيبها موضوع عني به البلاغيون والنقاد والفلاسفة بدرجات متفاوتة . قديما قال الجاحظ (وإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير[3]) . الصناعة والنسج والتصوير تختصر فهم الجاحظ لنشاط الشعر . وهنا تصبح طريقة التركيب ذا حساسية خاصة . وتأخذ مسألة التشكيل أهمية واضحة . وكأن الجاحظ يعني أن الشاعر كالرسام ، كل منها يقوم بعمله

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٩٢ .

(٢) منهاج البلغاء / ٣٧١ .

(٣) الجاحظ : الحيوان ٣/ ١٣١ ـ ١٣٢ . وقارن ذلك بمنهاج البلغاء ١١١/١١٢/ ١٠٤/ ٢٢٩

المؤثر من خلال ارتباطه بصياغة معينة أو تشكيل خاص . حقا إن كلمة «التصوير» لم تستعمل ـ عند الجاحظ ـ قط استعمالاً تام التحدد . ولكن القارىء المتأمل ـ في كثير من كتاباته ـ لا يسعه إلا أن يلاحظ أثر الصياغة والتركيب في تكييف النظرة الى فاعلية التصوير ونشاطه الجمالي . وكأن هذه الفاعلية تقوم أولاً وقبل كل شيء على الصياغة والتشكيل . وكأن نشاط التصوير الجمالي لا يرتد إلى شيء أبعد من أحداث شكل أو هيئة أو صفة[1] .

ونستطيع أن نقول إن هذا الموقف ـ أعني ارتباط مفهوم التصوير بمعنى الصياغة والشكل ـ يختصر فهم النقد العربي القديم أيضاً لفاعلية «الصورة» ونشاطها الأدبي الذي يعد محور البحث في شؤون الشعر ومعناه خاصة[2] . وهذا واضح ـ خصوصاً ـ في كتاب دلائل الإعجاز .. يقول عبد القاهر (واعلم أن قولنا «الصورة» إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذين نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة : فكان بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك . وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك . ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : «وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير[3]») .

وفي كتاب إعجاز القرآن للباقلاني إشارة سريعة إلى قدرة كل من الشاعر والرسام من التقديم الحسي للمعنى يقول الباقلاني (وشبهوا الخط والنطق بالتصوير ، وقد أجمعوا أن من أحذق المصوّرين ، من صورلك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين والضاحك المتباكي ، والضاحك المستبشر أو كما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير مافي النفس للغير[4] . وواضح أن الباقلاني يتجاوز حدود الشعر ويربط فكرته ، بالكلام البليغ بعامّة .

---

(١) راجع تفاصيل ذلك عند الجاحظ : الحيوان ١/ ٤٩ ، ٧٠، ٢١٣ ، ٣٠٦. ٢/ ١٢٨ ٢٢٦، ٣٠٠. ٣/ ١٥٧، ٢٠٢-٢٠٣، ٢٨٨ . ٤/ ٢١-٢٢، ٣٩- ٤٠ . ٥/ ٣٦، ١٥٠- ١٥٦ . ٦/ ١٢، ١٩، ٢١٢-٢١٣ . ورسائل الجاحظ ١/ ٣٠، ٩١ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢/ ١٩ ، ٢٠٨ والبيان والتبيين ١/ ٣٦/ ٧٠/ ١٦٦

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ٣٦٨- ٣٦٩

(٣) المصدر السابق/ ٣٨٩

(٤) الباقلاني : اعجاز القرآن/ ١٨١

اقتران الشعر بالرسم واضح في عبارات غير واحد من المتقدمين الباحثين في شؤ ون اللغة والأدب . هم يقولون إن الصياغة الشاعرية أو الصورة المنمقة لا بد لها من تأثير وفاعلية الشعر وبراعة المحاكاة وكل جماليات المصنوعات ترجع إلى هذه الصياغة أو الصورة . ومن أجل ذلك كان عبد القاهر يفهم اللغة والشعر في ضوء مفهوم الصناعة ويقيس اللفظ أو الصورة على صناعة الخاتم أو شكله[١] . لدينا ابن طباطبا (٣٢٢هـ) - مثلاً آخر - كان ابن طباطبا يقول ان الشاعر الحاذق (كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسده ، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون[٢]) . ما يزال - إذن - الشعر يفهم فهماً مطابقاً لمفهوم الصناعة أو الرسم وما تزال طريقة التركيب أو التأليف ذات أثر قوي ودقيق في تقديم المعنى (الموجود) تقديماً خاصاً.
وقد ردد ابن سنان (٤٦٦ هـ.) بعد ذلك هذا الموقف في كتابه (سر الفصاحة) وقال - بعد أن رد فصاحة الكلمة إلى تباعد مخارج الحروف التي تدخل في صياغتها - إن حروف الكلمة تجري في السمع مجرى الألوان من البصر (ولا شك في أنّ الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه وبين الاصفر وبعد ما بينه وبين الأسود . وإذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة[٣]) . ويتضح على أية حال أن مبدأ الصياغة والتشكيل جزء أساسي من فاعلية الشعر والرسم وهذه الملاحظة قديمة ترجع الى شراح أرسطو الذين ألحوّا على حيوية العلاقة بين المادة والصورة[٤] .
واعتبروا أن فاعلية المادة (الهيولى) إنما هي الصورة (الشكل) . هذا هو المبدأ الفعّال . وكل نشاط يتم بفضل الصورة . ذلك لأن الصورة هي التي تشكل محتواها الخاص ، وكل مادة ترمى إلى أن تذوب - ضمن نطاق تأليف مخصوص ، أو نسبة بين الأجزاء - في الصورة وأن تصبح صورة أو تحقق إتقان الصورة بوصفها صورة[٥] . وهكذا فإن فاعلية

---

(١) المصدر السابق/ ٣٢٤، ٣٧٣، ٣٨٩

(٢) ابن طباطبا عيار الشعر : تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦ ص/ ٥ - ٦

(٣) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة/ ٥٤ وقارن بابن جني/ سر صناعة الاعراب ١/ ٧٥

(٤) شكري عياد : كتاب ارسطو في الشعر/ ٢١١ - ٢١٢ وقارن بمنهاج البلغاء ١٢٩/ ١٥٣ ٢٢٢/ ٣٧١-٣٧٢

(٥) انظر الفارابي : رسالة في اثبات المفارقات/ ٥ ورسائل اخوان الصفا ١/ ٢١٩

الشعر و الرسم والموسيقى والنحت ترجع إلى حسن تأليفها وتنظم تركيبها و (إن احكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل [1] وبعبارة أخرى إن الصورة - أو الشكل - هي التي تتجدد أولاً ، أو تتبدل باستمرار ، والعلامات المميزة المرتبطة بالمادة - أو الهيولى - هي الثبات والاستقرار (مثال ذلك . . . الباب والكرسي والسرير والسفينة وكل ما يعمل من الخشب فانّ اختلاف أسمائها إنما هو بحسب اختلاف صورها ، فأما هيولاها التي هي الخشب واحدة . وعلى هذا المثال يعتبر حال الهيولى والصورة في المصنوعات كلها ، لأن كل مصنوع لا بد له من هيولى وصورة يركب منها[2]) . إن الفن يقوم على تقديم الصورة والصورة ، وحدها ، هي التي تجعل من إبداع الشاعر أو الرسام أثراً فنياً . وإليها يرتد نشاط الشعر الجمالي أو براعة المحاكاة . وفي ضوء هذا كله يمكن أن نفهم لماذا قرر قدامه بن جعفر أن معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور[3]) . أو لماذا ذهب الآمدي إلى أن الصياغة الصحيحة هي أقوى دعائم الشعر (فكل من كان أصح تأليفا كان أقوى بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه) [4]. أو لماذا اقترنت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني بمفهوم الصياغة الجميلة والتأليف الحسن (وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف شعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه [5] وفي ضوء هذا الموقف أيضاً يتحدد جوهر الفن - ومنه الشعر - بصياغته وتركيبه وتصبح مادته محددة أو موجهة ليس لها القدرة على الاحاطة بكل جوانب الواقع أو المعنى . ومن ثم فانه يجب أن تفهم على الدوام بوصفها صياغة أو تشكيلا (فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل ، وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة هذا أنفس ،

---

١) اخوان الصفا : رسائل اخوان الصفا وخلان الوفاء ، دار صادر للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٧ ١/ ٢١٧ وما بعدها .

٢) المرجع السابق/ ٢/ ٦.

٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر/ ٤

٤) الآمدي : الموازنة ١/ ٤٢٨- ٤٢٩

٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ٣٧٣

لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم . كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام) [1].

وفي ضوء هذا الموقف نفهم لماذا ألح حازم على فكرة (الوحدة) أو (العلاقات) داخل العمل الفني أو داخل القصيدة ، وكيف نظر إلى (السياق) على أنه حركة على مستوى المعنى والمبنى وفهم (النظم) على أنه صورة هذه الحركة (في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة على كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد ةفيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب)[2] .

(١٩)

لقد حاولنا حتى الآن أن نقرب بين «التخييل» الشعري والرسم من حيث طريقتهما في تقديم المعنى ومن حيث صياغتهما وتشكيلهما . وليس من المستبعد أن تعطينا الدراسة العميقة «لتخييلات» الشاعر و «تصاوير» الرسام أضواء هامة عن العلاقات الجمالية الكامنة في الرسم والشعر ، وتوضح كثيراً من شؤ ون الموقف الاستاطيقي فيهما . ولكن السبيل إلى هذا الموقف غير معبد ، وليس من اليسير أن ينجلي أمامنا دون الرجوع المطمئن الى الشعر والرسم وكل مقومات النشاط التصويري . والمهم لدينا الان أن نقول أن عبد القاهر لاحظ أن في الرسم قوة ذاتية تحدث في نفس المتلقي تأثيراً خاصاً . وأن من الممكن أن نفيد من هذه القوة في تصور فاعلية الشعر ونشاطه الجمالي . وبعبارة اخرى اننا نستطيع أن نجد صدى الرسم في بنية الشعر فتعتبر الاصباغ والظلال والألوان صوراً وتشكيلات ذات مغزى . تعتبر ذات ايحاءات خاصة أو دلالات تخيلية تفيدنا مرة أخرى في قراءة الشعر . فكما أن التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر تعجب وتخلب وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤ يتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانة ولا يخفى شأنه (كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق ، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز ، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد)[3]. ومعنى ذلك أن «التأثير» في المتلقي أساس في فهم فاعلية الرسم وفي توضيح ما يسمى النشاط الخيالي الشعري ، ومزية الشاعر أو الرسام ، وفقاً لهذا التفكير ، هي أنه يجعلنا ننفعل بالأشياء أو يجعل تأثرنا بها أقوى . وكل اولئك

---

(١) المصدر السابق ١٩٦-١٩٧

(٢) ـ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ٩٠ ـ ٩١

(٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ٣١٧

ارتباطات لا علاقة لها واضحة بجوهر الفن . بل إن عزل القصيدة أو اللوحة عن هذه «التأثيرات» ربما كان أجدى على تناولها أو قراءة كثير من صيغها وتشكيلها قراءة تفيد في توضيح جمالياتها كشعر . .

والواقع أن هذا «التأثير» الخاص يبدو مفهوماً في ظل فاعلية النشاط التصويري التي أشرت إليها . أعني الثنائية الحادة بين المعنى وطريقة التعبير عنه ، واعتبار الصياغة والتشكيل من قبيل التحسين أو الزينة التي لا تستطيع أن تخلق المعنى أو تغير من طبيعته في ذاته . يقول عبد القاهر (. . . تنظر الى قول الناس : الطبع لا يتغير ، ولست تستطيع أن تخرج الانسان عما جبل عليه . فنرى معنى غفلاً عامياً معروفاً في كل جيل وأمة ، ثم تنظر إليه في قول المتنبي (من المتقارب) :

يُراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل

فتجده قد خرج في أحسن صورة ، وتراه قد تحول جوهرة ، بعد أن كان خرزة وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئاً ، وإذ قد عرفت ذلك فإن العقلاء إلى هذا قصدوا حين قالوا : إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين ، ثم يكون أحدهما فصيحاً والآخر غير فصيح ، كأنهم قالوا : إنه يصح أن يكون هاهنا عبارتان ، أصل المعنى فيهما واحد ثم يكون لإحداهما في تحسين ذلك المعنى وتزيينه ، وإحداث خصوصية فيه تأثير لا يكون للأخرى) [1]. وكلمة التحسين والتزيين تبين القصور الأساسي في فهم جماليات الشعر وتصور نشاطه الخيالي . التحسين يعني أن لدينا معنى سابقاً مقرراً من قبل ، ثم يأتي النشاط الشعري فيحسنه أو يخرجه إخراجاً خاصاً . فجماليات الشعر إذن تختصر اختصاراً شديداً في هذا التحسين أو تلوين شيء وجد من قبل ، وينحصر اهتمام الشاعر إذن في ملاحظة «تأثير» النص الشعري في نفوس المتلقين . ونحن لذلك نرتبط «بالمتلقي أكثر من ارتباطنا بالنشاط الشعري نفسه . وكأن فكرة «التحسين» وفكرة النشاط الخيالي شيء واحد . وكأن الفن - ومنه الشعر - ينمو وفقاً لمنطق خارج عن طبيعته وروحه العامة ، وأن خصائصه تشتق - على الدوام - من مجال آخر متميز لا علاقة له ببنائه الداخلي أو حركته الذاتية .

اللغة إذن لا تخلق المعنى . وكل مافي الشعر من دلالة أو نشاط ينطوي في داخل موقف موجه يراد به تحسين المعنى العادي أو تقبيحه . ولذلك ظل مفهوم «الزينة» ماثلا أمام الناقد العربي القديم ، وتخيل أن الشاعر - من خلال نشاطه الخيالي اللغوي - «يلون» مواد حقيقته دون أن يخرجها عن طبيعتها في ذاتها . ومن ثم فهو أقل تعرضاً لما

---

١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ٣٢٤ - ٣٢٥ .

يصاحب النشاط الخيالي اللغوي من تشابك في إيقاع المعنى نفسه وأقل احتفالاً بفاعلية التركيب ودوره الهام في خلق اتجاهات أعمق ، أو في بناء المعنى ، ونشاط «التخييل» الشعري هو اعطاء التحسين والتقبيح قوة النظرية «أو المبدأ ووظيفته الجمالية هي تأثيره في المتلقي وقدرته على الاحتيال والإيهام والمغالطة والسحر وقلب الحقائق والصور وكأن الخيال في الشعر لا علاقة له بتفاعل الدلالات أو نشاط المعاني ، وأنه لا يمكن أن يصبح ذا أهمية إلا من خلال الزينة أو الصورة المنمقة التي تحدد فاعليته . وكأن كل خصائص السياق الشعري لا تستطيع أن تعطينا صورة أثرى أو أنه لا يمكن بحثها في ضوء رؤ ية أبعاد كثيرة لا يمكن اختصارها .

(٢٠)

ومهما يكن فالسمة الأولى لما يسمى «التخييل» الشعري هي تلك العناية بالتحسين والتقبيح . وهذا واضح في النقد العربي القديم . لقد تحدث الجاحظ والمبرد وابن المعتز - في القرن الثالث - عن اهمية الكناية والتعريض والتلميح [١] ، وأشار ثعلب الى (لطافة المعنى) والحق به (كل ما يدل على الايحاء الذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه) [٢] وعني قدامة في القرن الرابع - بالارداف ، واعتبره طريقة غير مباشرة في التعبير ، وخاصة متميزة في تقديم المعنى [٣] وتحدث الامدي والرماني وابن جني والحاتمي والعسكري وابن فارس - في نفس القرن - عن المجاز وفائدته ، وأكدوا انه ابلغ من الحقيقة ، وانه يكشف عن ارتباطات ليس لها في (حقيقة) التعبير وجود . وتوقف صاحب الوساطة عند الاستعارة باعتبارها احد اعمدة الكلام ، فعليها (المعول في التوسع والتصرف بها يتوصل الى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر)[٥] وفي القرن الخامس تحدث الشريفان الرضي والمرتضي عن الرونق الذي يضيفه المجاز على الكلام [٦] وقال المرتضى (ان الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيدا من الفصاحة برّياً من البلاغة) [٧] ونبّه ابن رشيق بقوة الى انه (لا ينبغي للشعر ان يكون مغسولاً من هذه الحلى فارغاً) [٨]

---

١) رسائل الجاحظ ١/٣٠٧، والمبرد : الكامل ٢/ ٢٩٠ وابن المعتز : البديع ٦٤/ ٦٥

٢) ثعلب : قواعد الشعر/ ٤٤ — ٣) قدامه : نقد الشعر/ ١٥٥ - ١٥٦

٤) الموازنة ١/ ٩١، النكت/ ٧٩ ، الخصائص ٢/٤٤٢ ، الرسالة الموضحة/ ٦٩ ، ٧٢، الصناعتين/ ٢٦٨ ، ٢٧٠-٢٧٥

٥) الجرجاني : الوساطة/ ٤٢٨

٦) الرضي : تلخيص البيان/ ١٢٣ ، ٢٣٠، أمالي المرتضي ٢/ ٩٥

٧) امالي المرتضي ١/ ٤ — ٨) العمدة ١/ ٢٨٥- ٢٨٦

وحين نقرأ التحليلات المبكرة للشعر يخيل إلينا أن جماليات التخييل الشعري ترتد الى «التأثير» في المتلقي وما يجده في نفسه أو يحسه في ذاته . ومن هناك كان لمعنى «الزينة» و «الاقناع» أهمية كبيرة [1] ومن أمثلة هذا الاتجاه أيضاً ما يشير إليه الجاحظ من إشباع الشاعر للصفة في حالتي المديح والهجاء [2]. وذهاب ابن رشيق إلى أن الشاعر يمكن أن يجمع بين الأضداد فيمدح الشيء ويهجوه في نفس الوقت ويقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح [3]. فالاحتفال بقلب الصور ، وعكس صفات الأشياء هو مدار الفرق كله بين نشاط خيالي وآخر وفقا لهذا الاتجاه في الفهم . ذلك أن براعة الشاعر ـ كما يقولون ـ ترتد إلى أنه (يأتي الى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو الكبير فيجعله بلفظه خسيساً) [4] ونشاط الشعر البلاغي يرجع الى اقناع المتلقي و (تصوير الحق في صورة الباطل) [5] والباطل في صورة الحق . ومعنى ذلك بعبارة اوضح ان النقد العربي لم يستطع ان يقدم تصوراً خاصاً للشعر يختلف عن تصور المناطقة وعلماء الكلام الذين يقربون بين مفهوم الشعر ومفهوم الخطابة ، ولا يفصلون كثيراً بين استخدام النشاط التصويري في الشعر والاستدلال في المنطق ، ويذهبون الى أن «التخييل» الشعري لون من العلم بالقضايا المخيلة في المنطق وأن العلم به يدخل في عداد العلم بالمقدمات المشهورة والمظنونة في مقابل المقدمات اليقينية [6] . فكما ان «الخطابة» تعتمد في قوتها ونشاطها على إقناع المتلقي واستحالته وذلك بأن (تعظم شأن الأشياء الحقيرة وتصغر شأن الأشياء العظيمة) [7] أو هي كما يقول أرسطو فن الإقناع الذي يقوم على معرفة أفضل الوسائل الممكنة لاقناع السامع بأي موضوع كان كذلك الشعر فان نشاطه التخييلي يقوم على التأثير في المتلقي وأنه لا يحجبه عن القلب شيء [8] ، وأن بلاغته تعتمد في قوتها على (تحسين

---

١) راجع في ذلك مثلا : أبو هلال العسكري : الصناعتين/ ٥٩ وابن رشيق : العمدة ١/ ١٠٢ ـ ١٠٣ ، ٢/ ١٧٣ . ومنهاج البلغاء/ ١١٣ ، ٤٣٩

٢) الجاحظ : الحيوان ٦/ ١٣٨ ، ٤/ ٥٣ ، ٥/ ١٧٤ ـ ١٧٥

٣) ابن رشيق : العمدة ٢/ ١٧٧ ـ ١٨١

٤) ابو هلال العسكري : الصناعتين/ ٣٩٥

٥) المرجع السابق/ ٥٩

٦) مصطفى ناصف : دراسة الادب العربي . الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة (بدون تاريخ)/ ١٢

٧) ابو حيان التوحيدي : البصائر والذخائر ، تحقيق احمد امين والسيد صقر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣ ص/ ٩٣ . وانظر ايضا Aristotle: The Art of Rhetoric, P.15

٨) ابن رشيق : العمدة ١/ ١٠٣

ما ليس يحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال) [1] وفي ضوء هذا الفهم اقترن التخييل ـ وهو مرادف للمحاكاة كما أسلفنا ـ من حازم ـ بالاستمالة والإقناع [2] ـ كما تحددت فاعليته أو نشاطه الجمالي بقدرته على تحسين القبيح ، وتقبيح الحسن وما يتصل بذلك من مغالطة أو مخادعة أو تمويه أو إيهام [3] وفي ضوء هذا الموقف أيضاً بدت المحاكاة الشعرية أكثر إثارة للمتعة من أصلها الذي تحاكيه لما تنطوي عليه من قدرة على إثارة الإعجاب أو التعجيب [4] أو لما يضمها من شعور أقوى بالاستطراف والاستغراب [5] فكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان ابدع [6] لأن (الاستغراب والتعجب حركة النفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها) [7]

لقد أكد النقد العربي القديم أن النشاط التخييلي الشعري ليس خلقاً حقيقياً وإنما هو تحسين وتقبيح. وعلى هذا النحو من عزل مفهوم «التخييل» عن مفهوم الخلق تصور هؤلاء النقاد أن من الممكن أن يكون النشاط الخيالي في الشعر ذا أصالة في اقناع المتلقي والتأثير فيه بطريقة خاصه . وتصوروا كذلك أن مفهوم الشعر والخطابة لا ينفصلان وأنه من خلال الخبرة بجماليات الخطابة يجب أن نفهم ما يحتويه الشعر وبديهي أن هذا المنحى من الفهم يجعلنا نهمل الدلالات الكامنة في كثافة النشاط «التخييلي» . وبفضل عنايتنا بالتأثير والتحسين والتقبيح ننصرف عن تتبع فاعلية الشعر من حيث هو فن أو نشاط استاطيقي ، ونغفل ما في المعنى من تموجات وتقاطعات تستعصي على التقرير ، ومن ثم تضيع فاعلية التركيب والسياق وكل أمور الشعر الصعبة التي لا حد لها .

كل شيء يمكن أن يكون «تأثيراً» هذا هو الذي يفطن إليه قارىء التحليل الجمالي لنشاط الفن ـ ومنه الشعر ـ في النقد العربي القديم . والمرء هنا لا يسعه إلا أن يذكر موقف شراح أرسطو من جماليات الفن ، وكيف جعل ابن سينا ـ مثلاً ـ فاعلية الرسم والشعر واحدة من حيث تأثيرهما في المتلقي وقدرتهما على براعة «المحاكاة» . ولا أدل على ذلك من أن الناس (يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ، والمتقذذ منها ، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش . بل

---

1) ابو هلال العسكري : الصناعتين/ ٥٩
2) منهاج البلغاء/ ٣٥٨/ ٣٦١
3) منهاج البلغاء/ ١٠٧/ ١٠٨/ ٣٤٦ وانظر ٧٢ ـ ٧٤ ، ٨٤ ـ ٨٥
4) منهاج البلغاء/ ١١٦ ـ ١٢٧
5) منهاج البلغاء/ ١٢٩
6) منهاج البلغاء/ ٧١
7) منهاج البلغاء/ ٩٠

كونه محاكاة لغيرها اذا كانت أتقنت)[1] وكذلك الشعر فإنه قادر ـ بنشاطه التخييلي ـ على قلب الحقائق والصور وجعل القبيح حسناً والحسن قبيحاً[2]. أي أن فلسفة الشعر تلتقي معَ فلسفة الرسم في كثيرومانسميه أصباغاً وألواناً لا يتميز أحياناً تميزاً جوهرياً من النشاط الخيالي الكامن في الشعر . ولكن لا شيء في التحليل الجمالي يحملنا على أن نجعل الفن «تأثيراً»دائماً وأن نظن أن كل نشاط تصويري تسجيل لموقف قبلي معلوم أو تقبيح له . ومن المفروض اذن أن ينمو منهج في البحث يؤكد أهمية المعنى المتعدد في الخلق الشعري . ويتجه الى مفهوم التوتر في العمل الفني . ويرى كذلك الإلحاح على فاعلية التركيب والسياق أو يعتمد في قوته وثرائه على مبدأ النشاط اللغوي أو تفاعل الدلالات . وهذا ما سنحاول الكشف عنه في الفصلين القادمين .

١) ابن سينا : فن الشعر/ ١٧١ ـ ١٧٢ .
٢) المرجع السابق/ ١٧٩



الفصل الخامس

البحث عن رموز التشبيه

القول في التشبيه كما صوره النقاد العرب المتقدمون لا يخلو من صعوبة أساسية. وأعظم الجهد عناية فائقة ببيان المسائل بياناً نظرياً عاماً، وبحث مستمر عن التفصيلات الدقيقة أو الكيفيات الخاصة التي أهملها النقاد . وقلّ أن تحتمل نماذجه الصفة الأدبية أو تقوم على أكثر من مستوى تعبيري واحد . وأقل من ذلك أن يقدر على التدقيق احتمالات التشبيه الممكنة وتقاطعاته المستمرة مع نشاط التركيب أو السياق . فإنه إذا استثنى ما جاء عن الفرق بين الصفة ومقتضاها لم نكد نجد دلالة أدبية أو نشاطاً لمعنى . ولن نقصر الكلام في كيفية تناول عبدالقاهر للتشبيه بل النية أن نصل حديثه بموجهاته الأصلية أو بذوره الأولى في كلام النقاد والبلاغيين المتقدمين وأن ندل بوجه ما على الطريقة التي يتذوق بها مدلولة الرمزي أو نشاطه الأدبي فيكتمل في منهجنا عرض ونقد وتوجيه .

لقد لاحظ عبدالقاهر أن النقاد لم يعنوا بمدلول التشبيه عناية ذات شأن . وأن القول فيه ـ كما صوروه ـ يبدو هيّناً غير قابل لكثير من القسمة . وأن ما بينه وبين صور البيان الأخرى من فوارق لا يبلغ مدىً مقنعاً ، وأن أنظارهم في حسنه أو بلاغته يعوزها النقد والتوجيه معاً . حقاً إن هؤلاء احتفلوا بمكانة التشبيه وتحدثوا عن بعض القواعد في جودته ، وألحّوا على طبيعته التي تقوم على (المقارنة) أو يطغى عليها التنبه المستمر إلى (التوضيح) . ولكن فكرة تأصيل فقه عام للتشبيه أو إقامة نظرية هادية لجمالياته لم تكن واضحة لديهم . ومن أجل ذلك أهملت خصوصيات أو كيفيات دقيقة في تذوق مدلوله ، أو في كشف تأثيره . وهوت بين أيديهم عناصر كثيرة ذات قيمة دلالية وفنية . ومعنى هذا أن نشاط التشبيه الجمالي موضع عناية عبدالقاهر نفسه . وأنه لا يطمئن إلى هذا الموقف القريب وحده تماماً . ولذلك أخذ يحتفل بالفرق بين تشبيه مركب وتشبيه مفرق ، ويميز بين التشبيه والتمثيل ويعرض لبلاغتهما في شيء من التفصيل ، ويلم بما نسميه الفرق بين الاشتراك في الصفة وبين حكم ومقتضي لها . وينظر في الفارق بين أدوات التشبيه . ثم يلاحظ أن الدلالة الحسية تبدو ، أحياناً ، قادرة على أن ترفع من نشاط التشبيه الأدبي . وإذا أقبل على بناء التشبيه أو تركيبه شغف بالشكل ، وألح على التفصيل في الصفات ، وعلى العلاقة بين الأجزاء، والوضع الذي تتلاقى به العناصر ، وذهب إلى شرح العلاقة بين التركيب النحوي وجماليات التشبيه من جديد . وضبط القول في هذا المنحى ضبطاً لا يختلف عليه . ولكن عبدالقاهر على الرغم من هذا كله ، لم يكن يشيد ببلاغة التشبيه إلا لماماً . ولم يحاول البتة أن يتذوق مدلوله الرمزي أو أن يميز فيه بين خصب فكري وآخر وجداني . ولا أن يبين الصلة بينه وبين وجدانية السياق . وإنما كان رأس النظر في موضوع التشبيه عنده عقلياً محضاً . وكان الدافع إلى إلحاحه على هذه الفروق كلها ،

وعنايته الفائقة بهذه التفصيلات وإسرافه في تقديرها هو شعوره بما في لغة الشعر والأدب من غموض وتعقيد . وإحساسه بالحاجة إلى أصول أضبط للفهم ووضع أسس واضحة للاستحسان ، وتمسكه بضرورة إخضاع الظواهر الجزئية - ومنها التشبيه - للفهم العام للفن . فاعلية التشبيه تتميز من الفروق الإشارية المحددة ، وتتميز من بعض الدلالات الحسية المبهمة أو القريبة ، ثم تتميز من مظاهر التراكيب النحوية والمعاني الشكلية . وهذا هو الذي يجعلنا نشك في موقف عبدالقاهر من استاطيقية التشبيه . أو يجعلنا نفكر في هذا الموقف من زاوية أخرى . والسبيل هنا أن نتمهل قليلاً من أجل أن نمحص ذلك عند عبدالقاهر ، ونقصد إلى بعض الأمثلة التي توضح هذه الدعوى .

(١)

أ - فالتشبيه - كما صوره عبدالقاهر - علاقة (مقارنة) تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها ، أو في حكم لها ومقتضى[١] . ومدار الأمر على قدر صالح من الفكر وهذا يكون بأن «تثبت» لهذا معنى من معاني ذاك أو حكماً من أحكامه[٢] . ويلاحظ أن حذف أداة التشبيه - على سبيل المبالغة والايهام[٣] - لا يهدم فكرة (الإثبات) ولا يلغي جوهر (المقارنة) التي يقوم عليها مفهوم التشبيه[٤] .

ب - وهو يفرق بين تشبيه مركب وتشبيه مفرق . وبيان المفرّق أن الوجه فيه مفرد لا يقوم على صورة مركبة ولا يحتاج فيه إلى مراعاة أكثر من وصف واحد أو جهة واحدة . كقول امرىء القيس (من الطويل) :

كأنّ قلوبَ الطيرِ رطباً ويابساً   لدى وكرها العنابُ والحشفُ البالي

فالكلام هنا معقود على تشبيه شيئين بشيئين ضربة واحدة . إلا أن أحدهما لا يداخل الآخر في الشبه وذلك أنه لم يقصد إلى أن يجعل بين الشيئين اتصالاً وإنما أراد اجتماعاً في مكان فقط . وهو إنما يستحق الفضيلة من حيث اختصار اللفظ وحسن الترتيب فيه لا لأن للجمع فائدة في عين التشبيه . وهذه حقيقة يسيرة . فأنت لو فرقت التشبيه فقلت : «كأن الرطب من القلوب عناب ، وكأن اليابس حشف بال» لم تر أحد التشبيهين موقوفاً في

١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ٨٨ - ٨٩

٢) المصدر السابق/ ٧٨

٣) المصدر السابق/ ٤٥٣ .

٤) المصدر السابق/ ١٠٠ - ١٠١ ، ٣٠١ - ٣٠٢

الفائدة على الآخر»[١] . أما التشبيه المركب فالوجه فيه وحدة تربط بين أجزاء متنوعة . وهو يقوم على صورة مركبة أو كيفية حاصلة من مجموع أشياء تتداخل صورها وتتركب وتأتلف ائتلاف الشكلين يصيران إلى شكل ثالث ويحتاج فيه دائماً إلى النظر إلى أكثر من جهة واحدة . كقول بشار (من الطويل) :

كأنَّ مثارَ النقع فوق رؤوسنا وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبه

فهذا البيت إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم . وان أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار . وذلك أن (بشاراً) لم يرد أن يشبه النقع بالليل على حدة ، والأسياف بالكواكب على حده . وإنما أراد أن يريك الهيئة التي ترى عليها النقع المظلم والسيوف في أثنائه تبرق وتومض وتعلو وتنخفض وترى لها حركات من جهات مختلفة[٢] . ولا أدل على ذلك من أنك تجد في هذا الباب ما إذا فرّق لم يصلح للتشبيه بوجه ، أو أنك - على أقل تقدير - إذا فرقت التشبيه وأزلت عنه الجمع والتركيب تفرق عنك الحسن ، وذهب البيان . ولم تحل من التشبيه بطائل[٣] .

جـ - ويميز بين التشبيه والتمثيل باعتبار أن التشبيه يتناول ولا يحتاج إلى تأول والحكم فيه للعرف والحس والمشاهدة ، أو هو التشبيه الصريح الواقع في العيان وما يدركه الحس الذي يجمع بين الشيئين في نفس الصفة . ومنه قولك : خد كالورد. فالشبه فيه من جهة الحمرة - أي من جهة الصفة نفسها - وترى فيه - من غير تأول - صورتين على الحقيقة . وأي تأويل يجري في مشابهة الخد للورد في الحمرة وأنت تجدها في الموضعين بحقيقتها وتراها ههنا كما تراها هناك . »[٤] والتمثيل يتناول مقتضى الصفة ، ويحتاج فيه إلى تأويل . أو هو تشبيه من طريق العقل والمقاييس التي تجمع بين الشيئين في حكم تقتضيه الصفة المحسوسة لانفس الصفة . ومنه قولك : لفظ كالعسل . ليس الشبه فيه من جهة الحلاوة نفسها وجنسها ، ولكن من مقتضى لها وصفة تتجدد في النفس بسببها . وهي ما يجده الذائق في نفسه من اللذة ، والحالة التي يحدثها في النفس المشبه والمشبه به .

---

١) المصدر السابق/ ١٧٦ - ١٧٩

٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ١٥٩ - ١٦٠ ، ١٧٦ - ١٨٦. ودلائل الاعجاز/ ٣١٥ - ٢١٧ .

٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ١٧٧ - ١٨٢

٤) المصدر السابق/ ٨١ - ٨٩ ، ٢١٨ .

وإذا كنت ترى في التشبيه صورتين على الحقيقة فانك بالتمثيل في حكم من يرى صورة واحدة إلا أنه يراها تارة في المرآة وتارة على ظاهر الأمر .[1]

وقد يتجلى لك نوع من الفرق والفصل بينهما غيرما عرفت . وذلك إذا نظرت إلى قلبهما وقصدت أن تجعل الفرع أصلاً والأصل فرعاً . ففي التشبيه يكثر جعل الفرع أصلاً ويجيء فيه من غير تأويل . كقولك في النجوم «كأنها مصابيح» وفي الورد «كأنه خد» وفي النرجس «كأنه عيون» .[2] فأنت في هذا كله تقصد إلى وصف من الأوصاف المشاهدة يجمع بين الفرع والأصل . ولا تحتاج إلى تأويل أكثر من أن العين تؤدي إليك من حيث الشك واللون صورة خاصة تجدها في كل واحد من الفرع والأصل على الحقيقة .[3] وقد يقصد الشاعر ـ على عادة التخييل ـ أن يوهم أنه يلحق الناقص بالزائد مبالغة كقول الشاعر (من الكامل) :

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

وفيه خلابة وشيء من السحر . فالمبالغة تقع في النفس من حيث لا تشعر . وتستفاد من حيث لا يظهر الادعاء لها .[3] والقلب ، أو العكس ، في التمثيل لا يجيء على حده في التشبيه وأنه إذا سلك فيه كان مبنياً على ضرب من التأويل والتخيل من طريق المقتضى . لأن الوصف الحسي في موضع معقول في موضع آخر . ومنه قول القاضي التنوخي (من الخفيف) :

وكأن النجوم بين دجاه سننٌ لاح بينهنّ ابتداع

التأويل فيه أنه لما شاع وتعورف وشهر وصف السنة بالبياض والإشراق خيل الشاعر ماليس بمتلون كأنه متلون فصار تشبيهه النجوم بين الدجى بالسنن بين الابتداع . على قياس تشبيههم النجوم في الظلام ببياض الشيب في سواد الشباب أو بالأنوار وائتلافها بين النبات الشديد الخضرة .[5]

د ـ وفي الكلام عن أدوات التشبيه يظل عبد القاهر معنياً بمواقعها وبيان الفروق فيما بينها بياناً بصبغة الإيضاح العقلي . فالأداة يحسن دخولها في كل موضع ذكر فيه المشبه به

---

١) المصدر السابق/ ٨١ ـ ٨٩ ، ٢١٨ ـ ٢١٩

٢) المصدر السابق/ ١٨٧ ـ ٢٠١

٣) المصدر السابق/ ١٠٤ ـ ٢٠٥ ، ٢١٦ ـ ٢١٧ .

٤) المصدر السابق/ ٢٠٥ ـ ٢٠٦ .

٥) المصدر السابق/ ٢٠٧ ـ ٢٠٩

بلفظ (التعريف) . وقد يحسن دخول «كأن» في موضع لا يحسن فيه الإتيان «بالكاف» وذلك إذا ذكر المشبه به بلفظ (التنكير) [1] وهذه الأداة - كأنّ - ترتبط بدلالة عميقة وبقوة غير عادية لا تجدهما مع «الكاف» . فقولك : «كأن زيداً الأسدُ» أبلغ من قولك : «زيدٌ كالأسد» لأنك تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه لا يتميز عن الأسد ولا يقصر عنه . [2]
وقد يغمض مكان «الكاف» و «كأنّ» ونحوها إذا وصف المشبه بصفة لا تكون في ذلك الجنس كقول المتنبي (من الكامل) :

أسدٌ دمُ الأسد الهزير خضابه موت فريص الموت منه ترعد

اذ لا تصل إلى «الكاف» حتى تبطل بنية الكلام وتبدل صورته . ولا سبيل لك إلى أن تقول : «هو كالأسد» ، و «هو كالموت» لما يكون في ذلك من التناقض . لأنك إذا أدخلت «الكاف» شبهته بجنس السبع المعروف ، ومحال أن تجعله محمولاً في الشبه على هذا الجنس ثم تجعل دم الهزبر الذي هو أقوى الجنس خضاب يده . [3] والمهم عند عبد القاهر هو أنه كلما قويت العلاقة بين المشبه والمشبه به ، أو نظر إلى مفهوم «المقارنة» في ضوء إدراك استعاري أوسع لم يحسن الإتيان بأداة التشبيه . وكلما كان وجه الشبه خفياً غامضاً - كما في قول النابغة (من الطويل) :

فانك كالليلِ الذي هو مدركي وإنْ خلتُ أنّ المنتأى عنك واسعُ

كان الإتيان بأداة التشبيه أوفى وأغنى وأبين . [4]

هـ - والحديث عن نشاط التشبيه والتمثيل الجمالي يثير جدلاً واسعاً . والمتأمل في فاعليتها يضطر إلى أن يسأل أسئلة كثيرة خصبة مهما يكن موقف عبد القاهر من هذا النشاط أو الفاعلية . فنشاط التمثيل يتضح في أنه يضاعف قوى النفس ويوفر الأنس بالمعنى ويكسوه أبّهة ويستثير له من أقصى الأفئدة صبابة وكلفاً . [5] كقول البحتري (من الكامل) :

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضريب
كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب

وفي كل ذلك عناصر إشارية تغرينا بأن نتشبث بقوة «التأثير» و «الوضوح» فاعلية

١) المصدر السابق/ ٣٠٤ - ٣٠٥ ، ٢٢٧ - ٢٢٨ .
٢) عبد القاهر/ دلائل الاعجاز/ ١٩٩
٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ٣٠٥ - ٣٠٦
٤) المصدر السابق/ ٢٢٤ - ٢٢٧
٥) المصدر السابق/ ١٠١ - ١٠٧

التمثيل ، إذن ، تنمو وتجف وفقاً لهذه المواقف القريبة . ودلالة التمثيل الاشارية ربما تكون أهم شيء يقف عنده المشغوف بالجانب الاستاطيقي للتشبيه ، ولهذا يعتقد عبد القاهر أن في التأثير والايضاح قوة هائلة يتوقف عليها نشاط الشعر ، وأن الأنس بالتمثيل متوقف على إخراج النفس من خفي إلى جلي ، وعلى أن تأتيها بصريح بعد مكنّى فينقلها عما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالطبع . [1] ونستطيع أن نتابع هذا الموقف فنقول إن عبد القاهر ألحق بنشاط التمثيل كل ما قد يرتبط بالمعنى من عناصر الإيضاح والتأثير فنسمع حينئذ بالاحتجاج على معنى غريب [2] يخالف فيه كقول المتنبي (من الوافر) :

فان تفق الأنام وأنت منهم فان المسك بعض دم الغزال

ونسمع ببيان مقدار حال المعنى [3] كقول الشاعر (من الطويل) :

فأصبحتُ من ليلى الغداةَ كقابضٍ على الماء خانته فروج الأصابع

ثم نلاحظ أن (الدلالة الحسية) ربما لاتقصد لذاتها فقد تؤ ثر في النفس وتزيدها أنساً . فالشاعر لما قال :

.... كقابض على الماء خانته فروج الأصابع

أراك رؤ ية لا تشك معها ولا ترتاب أنه بلغ في خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ وانتهى فيه إلى أبعد الغايات حتى لم يحظ لا بماقل ولا ماكثر . [4] وقد تأخذ الدلالة الحسية صورة بعيدة المرمى لا تأخذها الدلالة المجردة كقول الشاعر (من الطويل) :

ويوم كظل الرمح قصر طوله دم الزق عنا واصطفاق المزاهر

فالدلالة الحسية ذات أثر في نشاط التمثيل . وهي جزء أساسي من قوته . والتمثيل إنما تم له تأثيره بفضل تشكله المادي . وانظر على خلاف ذلك الدلالة المجردة من قول الشاعر (من البسيط) :

في ليل صول تناهى العرض والطول كأنما ليله بالليل موصول

فهذا تمثيل يقوم في تشكيله على دلالات مجردة ، ولا نستطيع أن نجد في هذا التشكيل المجرد أنساً أو تأثيراً ، كما نجد في البيت السابق ، وإن كان أشد وأقوى في المبالغة منه . [5]

---

١) المصدر السابق/ ١٠٨

٢) المصدر السابق/ ١٠٩ - ١١٠

٣) المصدر السابق/ ١١٠ - ١١٢

٤) المصدر السابق/ ١١٢

٥) المصدر السابق/ ١١٤

وإلى جوار دلالة الحسي نلاحظ أن لتصور الشبه بين المختلفين في الجنس ، واجتلابه من موضع بعيد ليس بمعدن له . باب من اللطف . إذ تكون صبابة النفوس به أكثر ، ويكون بالضغف منها أجدر ، وترى شيئين مؤتلفين مختلفين كقول الشاعر (من البسيط) :

ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات ، أو صادف له شبهاً من المتلونات ، لم تجد له هذه الغرابة ، ولم ينل من الحسن هذا الحظ . [1] وكأن فاعلية التمثيل لا تتضمن ماهو أبعد من ذلك . أو كأن نشاط الشعر التصويري ينبغي أن يهمل في بيان مانسميه إيضاحاً أو تأثيراً . وهومن أجل ذلك يعطي للتمثيل المحوج إلى طلب معناه بالفكرة أهمية كبرى [2]. فمن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كأنّ نيله أحلى ، وكأنّ موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأضغف . [3] ففي قول البحتري :

كالبدر أفرط في العلو . . .

تصور وجه المجاز في كونه دانياً شاسعاً، وتنظر كيف شرط في العلو الافراط ليشاكل قوله «شاسع» لأن الشسوع هو الشديد من البعد ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال : «جد قريب» [4]. ويصور براعة التشبيه ونشاطه الجمالي تصوراً أملاتها هذه الفلسفة اللغوية - إن صح التعبير -. فالأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها . وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق ويستوجب جودة القريحة في أنْ تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة . كما فعل ابن المعتز في تشبيه البرق (من المديد) :

وكأن البرقَ مصحفُ قارٍ فانطباقاً مرة وانفتاحا

فبمجموع الامرين - شدة ائتلاف في شدة اختلاف - حلا هذا التشبيه وحسن ، وراق وفتن . [5]

١) المصدر السابق/ ١١٥ - ١١٨ .
٢) المصدر السابق/ ١٢٦ - ١٣٥ .
٣) المصدر السابق/ ١٢٦ .
٤) المصدر السابق/ ١٣٣
٥) المصدر السابق/ ١٣٦ - ١٤٣

وإذا أردنا آخر الأمر أن نلخص موقف عبد القاهر من نشاط التشبيه فلنقل : ان هناك فيما يتعلق بفاعلية التشبيه ونشاطه الجمالي اتجاهين : أحدهما الاحتفال بالمحسوس . وثانيهما : العناية الكبرى بالإخفاء والإبعاد والغموض . فعبد القاهر مشغوف بمعرفة المفارقة بين المحسوس والإخفاء . وأهم ما يستوقف نظره هو فقدان المحسوس والانتقال منه إلى الإخفاء والغموض . فألح عليه إلحاحاً غريباً وعني به عناية واسعة دقيقة حتى جعل منه محوراً أساسياً لفهم جماليات التشبيه ونظرية قوية لانزال نخضع لها ونعاني من سيطرتها كلما واجهنا نشاطاً تصويرياً . وحينما ننظر الى التشبيهات ونحاول أن نستخلص منها أسساً توضح فاعليتها نجد أن هذه الفاعلية لا يمكن أن تبحث بمعزل عن هذه الصفة . وكأن عبد القاهر يعنى أن الغموض جزء هام من خلال ارتباط تشبيهاته بجوانب الإخفاء والإبعاد ومظاهر الغموض . وهذا واضح خصوصاً في كتب (الأسرار) . يقول عبد القاهر «والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر . ذلك أن مما يقتضي كون الشيء على الذكر وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون ويدوم تردده في مواقع الأبصار ، وكل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدا فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل» [٢] هناك اذن فرق بين التشبيهات التي تدرك بالحواس . والتشبيهات الخفية الغامضة . بين المعنى وطريقة التعبير عنه . التشبيهات الغامضة تفهمنا المعنى في أحسن صورة لأن الإخفاء والغموض والإبعاد لا بد له من تأثير . والتشبيهات التي تدرك بالحواس قد تقرب حتى لا يكون لها تأثير فتصير بمنزلة ما لم تقع . المعنى سابق على التشبيه ثم تأتي التشبيهات الغامضة البعيدة فتحسن هذا المعنى وتمنحه خلابة وقوة . هذا هو كل ما يهم عبد القاهر . ومن ثم نبعت فكرة (ندرة الوجود) وفكرة (التفصيل) [٣] التي تمنح المبدع فرصة للنظر إلى جوانب المشبه ليعتبرها كلها أو بعضها ، أو خاصة فيها ، فيما يشبه به . [٤] وكانت جزءاً من تصور عبد القاهر لمفهوم المعنى في الشعر ، فاعلية التشبيه التي كان لها في عقل عبد القاهر شغف وجاذبية ماهي ؟ هي فرط الشعور بهذا (التفصيل) أو (بهذا الغريب النادر الوجود) . والنشاط الشعري التصويري ـ لذلك ـ يرتد الى هذه

---

١) المصدر السابق/ ١٤٤
٢) المصدر السابق/ ١٥١
٣) المصدر السابق/ ١٥٤ ـ ١٦٤
٤) المصدر السابق/ ١٥٢ ـ ١٥٤

العناصر الساذجة التي تؤلف ، وفقا لعبد القاهر ، بنية المستوى الأصلي للتشبيه والشعر معاً . فإذا قال الشاعر (من الكامل) :

وكأن محمرّ الشقيق اذا تصوّب أو تصعد
علام ياقوت نُشرن على رماح من زبرجد

كان له من الروعة والحسن ما ليس في قول الآخر (من الكامل) :

وكأن أجرام النجوم لوامعاً درر نشرن على بساط أزرق

لأنك - في الأول - جمعت بين التفصيل وندرة الوجود . أو لأن هيئة المشبه به . - في الثاني - تدنو من الوقوع في الفكر والتعرض للذكر دنواً لا يدنوه الأول . وليس ما في هذا النشاط التصويري بعد ذلك إلا قرائن وامسارات تدل على فكرة ندرة الوجود أو التفصيل . [1]

فكرة (التفصيل) تختصر فهم عبد القاهر لمسألة نشاط التشبيه . وهذا يفسر لنا حديثه عن التشبيه الذي يزداد دقة إذا جاء في الهيئات التي تقع عليها الحركات [2] فإذا ذكرت تفصيلات وجب أن يكون لكل جزئي وجود متميز إلى حد كبير . ومن ثم يعطى للصفة المفردة - إن صح أن لها وجوداً حقيقياً متميزاً - مدلول مستقل ويصبح الأساس في فهم التشبيه - فضلاً عن الشعر - هو خاصيات ثابتة ملازمة لهذه الصفات وصياغتها . وفي وسعنا أن نشير ، في هذا المقام ، إلى الهيئة المقصودة في التشبيه . فهي على وجهين . أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوها . والثاني أن تجرد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها . ومن الأول قول الشاعر (من الرجز) :

والشمس كالمرآة في كف الأشل [3]

ومن الثاني قول ابن المعتز (من المديد) :

وكأن البرق مصحف قار فانطباقاً مرة وانفتاحا [4]

(٢)

ومغزى هذا كله أن موقف عبد القاهر من نشاط التشبيه هو موقف الناقد القديم

---

١) المصدر السابق/ ١٥٥ ، ١٥٨
٢) المصدر السابق/ ١٦٤ - ١٧٣
٣) المصدر السابق/ ١٦٥
٤) المصدر السابق/ ١٦٧

فمفهوم (المقارنة) يلخص موقفنا من المعني . وعلى الأصح يختصر موقف عبد القاهر من هذه المسألة ، ويدل بوجه ما على العجز من مواجهة التشبيه كنشاط أو رمز . التشبيه عند جميع المتقدمين لا يخلق المعنى . ولا يحدث تغييراً في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرته أو سياقه . وفاعليته ، باستمرار ، تمثل وجوداً منفصلاً عن هذا السياق ومتميزاً عنه .
وحينما جاء عبد القاهر لم يستطع أن يغير من طبيعة هذا المفهوم . وكل ماصنعه هو أنه أضاف إليه (تفصيلات) لم تكن واضحة من قبل . وأبرزه بقوة ودقة أكبر . فشغف بالمقارنة بين المعاني . واستعان بهذه المقارنة على توضيح الفروق بين الصفة نفسها ، وفي مقتضى وحكم لها . وذلك من أجل أن يبدو التشبيه (أعرب) من حقيقته الحرفية الأولى ، أو من أجل أن يكون أتم للغرض وأشفى للنفس . ولو أن عبد القاهر تذوق المدلول الأدبي أو الرمزي للتشبيه والتفت إلى نشاط التركيب أو السياق لأذكر (تعدد) التشبيه و (قلبه) ومفهوم (الربوط) أو (المقارنة) و (الاحتجاج) و (البيان) و (الايضاح) والمفاضلة بين التشبيه (المركب) و (المفرق) وفرط الشعور (بالتفصيل) و (ندرة الوجود) . وانه لمنحى هام جدا ان نميز بين جماليات التشبيه ومواقف المتقدمين من البلغاء النقاد . وربما كان من المفيد أن أشير ـ مؤ قتاً ـ الى أن التشبيه مهما يرتبط بكيفية معينة أو صفة مفردة فإنّ نشاطه الحقيقي هو في إذابة هذه المواقف الجزئية في اطار أوسع هو (التركيب) أو (السياق) . وأنه ينبغي أن نلتفت إلى نشاط المعنى وتقاطعاته المستمرة ، وأن نعتبر بدلالة التشبيه الأدبية أو الرمزية ، وأثره في خلق المعنى ، في كل نشاط تصويري أو عمل فني نواجهه . وبعبارة أوفى نريد أن نقول : إن موقف عبد القاهر من التشبيه لا يهدم بحال الموقف النقدي الذي ساد من قبل وهو الإلحاح على (الوضوح) مطلباً أساسياً في التشبيه . فمقتضى الصفة الذي قال به عبد القاهر لم يكن موضع اهتمامه الأول ، فضلاً على أن تصوره لهذه المسألة ما يزال من الأمور المهملة التي لم يحتفل بإدراك حيويتها أو تبين قيمتها الأدبية . وإنما (المقتضى) تعبير يلجأ إليه عندما يدرك صعوبة استخراج الشبه في بعض الصفات . ومن ثم رأى من الأيسر ـ آناً ـ أن ينفي (الصفة) بغية مصطلح آخر هو (المقتضى) وهو يُعنى بهذا المقتضى ويثني عليه لأنه ، وفقاً له ، يهتم بمستوى من المعنى أكثر نضجاً وتعقداً وكمالاً من مستوى (الصفة) ويستخرج ما في التشبيه من قوة كامنة ، ويحررنا من سلطة القريب والأخذ بالظاهر .
والقارىء لموقف عبد القاهر من تأثير التمثيل يتوهم ـ لأول وهلة ـ أنه يهتم بالتمثيل الأدبي ، ويظن أنه يعنى بجانب (التأثير) ، أو يلتمس ـ حين يحاول تفسير انحنائه الشديد نحوه ـ شيئاً من هذا النشاط . بيد أن النظر إلى الألوان المتمايزة التي أخذها بحيث

التمثيل ينفي هذا الظن نفياً تاماً . عبد القاهر ، في الحقيقة ، يرى تأثير التمثيل في ضوء نظرية معينة هي نظرية (الايضاح) ومن أجل ذلك أخذ يدرس نشاط التمثيل في مناطق كثيرة : منها (الاحتجاج على معنى غريب) و (بيان مقدار حال المعنى) بالإضافة إلى (الحاجة الى طلب الفكر) ومسألة (التباعد بين الأجناس) وكلها ارتباطات لا تكون إلا حيث يبتغي (الإيضاح) . فإذا نحن نظرنا إلى تأثير التمثيل في ضوء نظرية الإيضاح وجدنا أن فاعلية التمثيل أو نشاطه الجمالي يحتاج إلى تعديل أساسي .

على أنّ عبد القاهر تحدث عن (الدلالة النفسية) (للحسّي) ورأى أن الاهتمام بهذه الدلالة يكفل توضيح النشاط الكامن في كثير من التشبيهات التي لا تلعب فيها الدلالات (المجردة) دوراً أساسياً ، وأنّ ما أشار إليه القدماء من تعبيرات (مادية) يجب أن يوضح ، وعلى الباحث أن يقرأها مرة ثانية في ضوء صلتها بالنفس أو موقعها من الوجدان ، وأن يتعقب المعاني الكامنة فيما يسمى بالمشاهدات والمحسوسات وما إلى ذلك . ومع هذا فإنّ عبد القاهر لم يقطع بحال التيار النقدي القديم أعنى اعتبار الشبيه أداة «إيضاح» ولم يصل إلى نتائج واضحة عن صلة المحسوسات بالنفس ، فضلاً على أننا نشك في مقدار ما فهم من أمر هذه الدلالة ، وفضلاً على أن عبد القاهر نفسه لم يثبت لرأيه تماماً في الدلالة النفسية للحسي . فقد أخذ يشك ـ كما أشرنا من قبل ـ في هذا المحسوس أو المادي الذي أكبره ، ويغضى عن دلالته الوجدانية إفضاء يمكن فهمه بطريقة أوضح حينما نحيل على نظريته في «المغموض» والإخفاء والإبعاد . فلم يكن عبد القاهر ، الذي شغف بتأثير التمثيل والتشبيه ، يرى في المحسوس أو المادي ضرباً من النشاط الأدبي الثري . وكل شبه راجع الى هيئة تُرى وتبصر أبداً فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل . [1] مثل هذا الهجوم، على الدلالة المادية، غريب مالم ندخل في اعتبارنا صدى نظرية (الغموض) في عقل عبد القاهر . لقد حاول عبد القاهر أن يؤلف فكرة في جماليات التشبيه في ضوء جماليات النظم ولذلك أشاد بما سماه (الاستقصاء) أو (التفصيل) الدقيق . واعترف في الوقت نفسه بأن (الدلالة المادية) يمكن أن تكون أداة خصب . وهذا الموقف يوضح تطور الإحساس الجمالي بطريقة مثيرة . فالنقد العربي قبل عبد القاهر حاول أن يجعل التشبيهات الحسية أو الدلالات المادية موضع إكبار ، وأن ينظر إليها على أنها قمة النشاط التصويري . ولكن الإحساس الجمالي يتطور وتصبح فكرة (التجريد) و (الغموض) و (التفصيل) أكثر وفاء وتعقداً . فالمعقد أو الغامض يكشف دقائق كثيرة ويعطى الدليل على

---

١) المصدر السابق/ ١٥١

وجود منطقة هامة أو ثرية من المعنى . وقد تداخل مفهوم النظم والنشاط الأدبي للتشبيه في عقل عبد القاهر وأصبح يتطلب في التشبيه ما يحققه في التأليف أو النظم .

/٣/

يصح الآن أن نتكلم عن موجهات البحث في التشبيه - في الموروث النقدي والبلاغي - حتى يتم عرض الخطوط الرئيسية في تصور تاريخ هذا البحث . ومن اليسير أن تلمح في حديث المتقدمين أشياء تعد بذوراً للبحث في التشبيه .

ولعل من أعمق ظواهر النقد العربي القديم اهتمامه الشديد بمكانة (التشبيه) . وأكاد أعتقد أن الإحساس بهذا المبدأ هو الذي يسيطر على مناقشات الشعر وغيره . بل يوشك أن يكون مطلباً أساسياً يحرص الباحث على أن يحققه كلما واجه عملاً فنياً . فالذين يعنيهم نقاء الأدب العربي يبحثون عن التشبيه بوصفه يمثل نقاء الطبع وجوهر التفكير الموروث . والذين يعنيهم عمود الشعر العربي أو البحث عن أسانيد المعاني التي تربط بين الشعراء . أو الخاصة النوعية للشعر ما يزالون يجعلون التشبيه محور أبحاثهم . ومن ثم يصبح السؤال عن مكانة التشبيه وقيمته وعلاقته بنظرية الشعر ، في رأي هؤلاء جميعاً ، عملاً جوهرياً . وأصبحت مهمة الناقد أن ينظر في الشعر لكي ينتهي إلى التشبيه . أو خيّل إليه أن التشبيه ألصق بالشعر من توضيح النشاط الخيالي الشعري توضيحاً مستقلاً ، ولذا رأوا فيه جانباً «من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة» [١] وجعلوه حدّاً تعرف به البلاغة [٢] ودليلاً بيّناً على الشاعرية ، بل أصعب أنواع الشعر وأبعدها متعاطى . [٣] ومن أجل ذلك ، أيضاً ساد هذا الاهتمام الغريب باختيار الشعر وحفظه ، وظن النقاد أن التشبيه يؤلف مادة خصبة يحتفظ بذلك النقاء المنشود أو يحول دون أن يتحول الشعر عن طبيعته أو نظامه وتقليده . وأخذ هذا التشبيه لدى بعض الشعراء الأوائل عناية فائقة . فالحّوا - ضمناً - على فكرة العلاقة الجدلية بين التشبيه والشعر وتصوروا أن التشبيه هو الذي يخلق الشعر ويصنعه . وأنه لا وجود لما

---

١) اسحاق بن وهب أو مؤلف البرهان في وجوه البيان : تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي بغداد ط١ سنة ١٩٦٧ ص/ ١٣٠

٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين/ ٢٤٩ ، والباقلاني : اعجاز القرآن/ ٢٦٢ .

٣) ابن رشيق : العمدة/ ٢/ ٢٢٤ .

نسميه الشعر إلا أن نعني بذلك دقة التشبيهات أو البراعة في صياغتها . [1]

أريد أن أقول أن التشبيه عند هؤلاء النقاد يختصر في داخله كل مظاهر الشعر . وهم معنيون بتذوقه أو تقويمه في داخل إطار هذه الصلة . ولأمر ما لم يلح أحد منهم على فاعلية الوزن أو القافية أو غير ذلك من عناصر التكوين الموسيقي ، في فهم الشعر . وكأن النشاط الخيالي الشعري في نظرهم يرتد إلى شيء أعمق من ذلك ، أو كأن هذا النشاط هو الارتداد من الشعر إلى التشبيه أو الإقبال من التشبيه على الشعر . وليس ذلك بغريب فالتشبيه عندهم غرض من أغراض الشعر وأصل من أصوله وفن مستقل بنفسه كالمدح والهجاء والوصف والغزل[2] ، بل هو كما يقول المبرد : جار كثير في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد .[3] ومن الممكن أن نستمر قليلاً في توضيح هذا إذا تذكرنا أن النقاد اللغويين الأوائل فصلوا في عنف التشبيه عن فاعلية اللغة او نشاط السياق . فعناهم من الشعر ما فيه من تشبيه . واكتفوا باعتباره توضيحاً وتعزيزاً له . ولذلك احتفلوا «بامرىء القيس» وألحوا على «ذي الرمة» وفتنوا «بابن المعتز» وتحدثوا عن كل من يفصح شعره عن تشبيه . لقد قال أبو عمرو بن العلاء (١٤٥ هـ) «افتتح الشعر بامرىء القيس وختم بذي الرمة» [4]. وكلا الشاعرين ترتبط عظمته ، كشاعر ، بشيء من هذا التشبيه «فامرؤ القيس أحسن طبقته تشبيهاً ، وأحسن الاسلاميين تشبيهاً ذو الرمة» . [5] وكلاهما ترتد قدرته على الابتكار والعطاء والخلق الشعري إلى شيء من دقة التشبيهات وصياغتها وأثرها في اعطاء صورة جديدة . وكلاهما من أجل هذا التشبيه قد ينظر إلى علاقة الصور بعضها مع بعض . أو يعيد النظر الى القالب التصويري كله . ونحن نعبر عن هذا الموقف حينما نقول ان التشبيه له أهمية خاصة في عملية الإبداع وأنه يأخذ شكلاً حياً بحيث نجد هناك ارتباطاً قوياً بين التشبيه من ناحية ، وفكرة الابتكار من ناحية

---

١) اقرأ في ذلك مثلا ما يروى عن (طرفة) وقدرته على وصف الأشياء ودقة تشبيهها في الشعر والشعراء لابن قتيبة ١/ ١٨٥ وما بعدها . وما يروى عن (عبد الرحمن بن حسان) في الربط بين الشاعرية والقدرة على التشبيه في كتاب الحيوان للجاحظ ٣/ ٦٥

٢) راجع في ذلك : قدامة بن جعفر . نقد الشعر/ ١٧ وثعلب : قواعد الشعر/ ٢٨ .

٣) المبرد : الكامل : ٣/ ٩٣ .

٤) الجاحظ : البيان والتبيين : تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ٤/ ٨٤ .

٥) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء : تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٢ ص/ ٤٦ وانظر الأغاني لابي فرج الاصفهاني ١٨/ ٩ ، ١٠

اخرى . ومن هنا تحدث بعض النقاد عن التشبيهات «العقم» التي لم يسبق اليها ، ولا تعدى أحد بعد اصحابها عليها [1]. ورأى بعضهم أن التشبيه هو أول ما ينبغي التوقف عنده حينما نواجه الشعر أو حينما نلح على فكرة الخلق والابتكار . فامرؤ القيس «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء» [2] و«ذو الرمة» «قدر من التشبيه على مالم يقدر عليه غيره» [3] وكأنه كان يعرف لنفسه هذه الميزة فكان يقول : «اذا قلت (كأنّه) ثم لم أجد مخرجاً فقطع الله لساني» . [4] وابن الرومي أكثر الناس اختراعاً وفي شعره من مليح التشبيه ما دونه النهايات التي لا تبلغ وإن لم يكن التشبيه غالباً عليه كابن المعتز . [5]

ومن هنا لم يهتم ابن طباطبا أو قدامه بالاستعارة قدر اهتمامهما بالتشبيه ، إذ أضرب الأول صفحاً عن ذكرها ، بينما لم يشر الثاني إليها إلا ضمن المعاظلة التي ترتبط - في بعض جوانبها - بإلغاء الحدود المتمايزة بين الأشياء . وفي التقييم النقدي كان أكثر البلاغيين يبدي تعاطفاً قوياً نحو التشبيه أكثر من الاستعارة وليس ذلك ببعيد فالتشبيه لا يعبث بفكرة الحدود ، ولا يلغي مبدأ (الثنائية) بين الأشياء ومن ثمّ كان يكتفي في تقييمْ الاستعارة بالمقاربة ويطلب من التشبيه الندرة والغرابة والاستطراف ، ويقال (أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر ، وتشبيه نادر ، واستعارة قريبة) [6]، وكان خصوم أبي تمام ومن يسمون بانصار عمود الشعر يستبعدون الاستعارة من عناصر الشعر الأساسية ، مما جعل القاضي علي بن عبد العزيز يقول : (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب . . ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض) [8]

(٤)

ماهية الشعر أو جوهره ترتبط بالتشبيه . هذه هي فلسفة الناقد اللغوي القديم .

١) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٦٥
٢) ابن سلام : طبقات فحو الشعراء/ ٤٦
٣) المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء/ ٢٧١
٤) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ١٨/ ١٠
٥) ابن رشيق : العمدة/ ٢٢٦
٦) المرزوقي : شرح الحماسه ١/ ١٠
٧) الجرجاني : الوساطة/ ٣٣ - ٣٤

فالناقد يعجب بالشاعر الذي يذكر تشبيهات نستطيع أن نتمثل بواسطتها معنى الشعر أو جوهره تمثّلاً قوياً مؤثراً في النفس فإذا شبه «ابن المعتز» الهلال بالزورق المصنوع من الفضة وقد ملىء بالعنبر . كقوله (من الكامل) :

انظر اليه كزورق من فضة　　قد اثقلته حمولة من عنبر

فان المقصد من وراء ذلك يسير . شكل الهلال ولونه هو ماهيته . وهذه حقيقة لا تقبل الشك . بيد أنها ـ وفقاً للناقد القديم ـ لا علاقة لها بالارتباطات القائمة حول الهلال . او ما نسميه الاحساس الجمالي . وكأن جمال الهلال وما يثيره من رمز ليس جزءاً من ماهيته . وبعبارة اخرى ان الشاعر أراد أن يوهمنا من خلال التشبيه أن الاستدارة والاستنارة توشك أن تكون جزءاً من ماهية الهلال . وتفصيلات الزورق تنحصر أهميتها في تحقيق هذا المنحى التخييلي . الهلال يحقق صفة الاستدارة أو الاستنارة الحقيقية أو المثالية . كذلك الزورق بتفصيلاته التي ألح عليها ابن المعتز يحقق أروع مظهر لهذه الصفة وينطبق على الهلال في الشكل واللون . وهكذا نجد أن البدء بنقطة التشبيه يجعل إدراكنا للمعنى الشعري قريباً لا يحتاج إلى كبير عناء ، وبالأصح يجعل تصورنا للنشاط الخيالي الشعري على أنه مجموعة صفات . فالزورق والفضة والعنبر . كل هذه ارتباطات استعيرت من أجل توضيح حقيقة الهلال . أو أن هذه التشكيلات الحسية ليست إلا كسوة تحبب إلينا هذه الماهية أو تجعل تأثرها بها أقوى . وكأن هذه التشكيلات الحسية معزولة عما يعبر عنه موقع الهلال وما يثيره في النفس . أو أن الناقد القديم لا يستطيع أن يفهم شيئاً من تداخل الصور الحسية والمعاني العقلية معاً ، ولا أن يحول إحداها الى اخرى . ومن أجل ذلك استحسن هؤلاء النقاد شعر (ابن المعتز) وقالوا دائماً شبه فأصاب ، وأعطوا تشبيهاته وتشكيلاته الحسية والزخرفية ، التي كان يفتش عنها في عناء غريب ، أولية مقدسة ، واتخذوا منها أسساً قوية لفن التشبيه ورأوا أن براعة (ابن المعتز) ـ كشاعر ـ هي أن يذكرنا بهذه العلاقات الكامنة في الشعر ، وأنه يبلغ القمة من خلال (الربط) أو (المقارنة) . [1] فالعلاقة في التشبيه ليست علاقة اتحاد او تفاعل وإنما هي علاقة مقارنة . والتشبيه لا يعبث بفكرة استقلال الأشياء وتميز بعضها عن بعض ، وإنما يهدف ـ على الدوام ـ إلى غرض واحد أو بعد محدد هو التطلع المستمر إلى فكرة جليلة هي الماهية . وكثير من التشبيهات التي تبدو عملاً بلاغياً مألوفاً تكتسب أهمية وثراءمن خلال ارتباطها بهذه الفكرة. وعلى

---

١) راجع ابن رشيق : العمدة : ١/ ٢٥٥ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ و٢/ ٢٢٥ ـ ٢٢٦

هذا النحو نفهم انحناءهم الغريب نحو التشبيه وفتنتهم الطاغية به دون الاستعارة ، ويتضح لنا موقفهم من اللغة والمعنى إجمالاً . فالاستعارة تعبث بفكرة الاستقلال والتميز ، وتعتبر ضرباً من التفاعل بين الحدود . هذا التفاعل ينافي - إذا دققنا الفلسفة - أو الماهية القديمة - التي تستبطن عقل الناقد القديم . فلكل جزئي كما يقال ، مكانه المقدر وطابعه المتميز . [1] وفي ضوء ذلك يمكننا أن نفسر موقف «ابن الأعرابي» الذي قال بعد أن سمع شعر أبي تمام «ان كان هذا شعراً فكلام العرب باطل» [2] ونفهم موقف الأصمعي من بعض استعارات الجاهلية ولماذا عدها من قبيل الخطأ اللغوي الذي اضطر اليه الشاعر بسبب الوزن والقافية . [3]

والواقع ان تفصيلات هذا الموقف كله تنطوي تحت مفهوم واحد هو (الثنائية) - ثنائية المبنى والمعنى - هناك انفصال بين المعنى وطريقة التعبير عنه . التشبيه (أو المعنى) لا يغير من طبيعة المحتوى ولا يدخل تعديلاً جوهرياً في الدلالات التي تدخل في عملية بنائه أو تكوينه ، وإنما يقوم أساساً على فكرة «الربط» أو «المقارنة» بينها . وهذه الاشارة على وجازتها مفيدة في بيان الإحساس الجمالي عند بعض النقاد المتحدثين في (طبيعة) التشبيه . ومن أجل ذلك كان السابقون يقولون أن التشبيه يفيد الغيرية لا العينية . وأنه لا يخرج المتشابهات من أحكامها وحدودها [4] أو يلاحظون أنه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما [5] ، وينظرون اليه على أنه «العقد» على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل [6] ، أو هو «الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر» [7]

---

(١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي/ ٧٧

(٢) الصولي : أخبار أبي تمام : نشره وحققه خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الاسلام الهندي . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧/ ٢٤٤ . وانظر الموشح للمرزباني/ ٤٦٥ . والموازنة للآمدي ١/ ٢٠..

(٣) الحاتمي : حلية المحاضرة : تحقيق جعفر الطيار ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة/ ١٣ . وانظر : للقزاز القيرواني : مايجوز للشاعر في الضرورة/ ٥٢ ومابعدها . والموشح للمرزباني/ ٢٨ ، ٥٠ وما بعدها .

(٤) الجاحظ : الحيوان : ١/ ٢١١

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشاعر/ ٣٧

(٦) الرماني : النكت في اعجاز القرآن/ ٨٠

(٧) ابو هلال العسكري : الصناعتين/ ٢٤٥

وعلى الرغم من عناية النقاد المتقدمين الفائقة بمكانة التشبيه فإنهم لم يحفلوا - على الأقل - بتحديد مدلوله تحديداً دقيقاً ، وظل تصورهم له غامضاً مبهماً لا نضج فيه ولا كمال . فقد يتفرق القول فيه فيما أعرف - في أكثر من موضع دون أن يكون لذلك ما يبرره أو يعلل له . فأبو هلال العسكري يتحدث عن التشبيه [١] ، ثم يفرد باباً عن الاستشهاد والاحتجاج [٢] ، يؤتى فيه بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول والحجة على صحته . كقول أبي تمام (من الكامل) :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب الا للحبيب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزل

ويصرح في آخر الباب إلى أن أكثر أمثلته تدخل في باب التشبيه [٣]. وعند (ابن سنان الخفاجي) باب للتشبيه [٤] وآخر للاستدلال بالتمثيل [٥] . كذلك اكتنفت الخبرة بمدلول التشبيه ، باستعمالات غير دقيقة فلم يستطع هؤلاء النقاد أن يميزوا - في كثير من الأحيان - بين التشبيه والاستعارة . فاذا أراد المرء أن يأخذ مدلول التشبيه بدقة وجد السبيل أمامه شاقاً . فقد عد «ابن المعتز» من الاستعارة ما هو تشبيه [٦] وخلط أبو هلال بينهما خلطاً [٧] نتج عنه أن صلتنا بالجانب الدلالي من التراث تعرضت لما يشبه الغموض والإبهام . وأما الفروق بين التشبيه والتمثيل فغامضة بل مجهولة . ولا يكاد النقد العربي ، قبل عبد القاهر ، يذكر شيئاً دقيقاً عن (التمثيل) ، فضلاً على تميز صوره من صور التشبيه . وفي العمدة لابن رشيق عبارة هامة مؤداها ان (التمثيل) معدود من (التشبيه) ، وفي نماذج تجتمع الظاهرتان معاً . أو أن «التمثيل» يتفق في البناء مع (التشبيه) ويفسر في نطاق تشابك الدلالات واتصال بعضها ببعض . يقول الجرجاني «والتشبيه والتمثيل يقع مرة بالصورة والصفة وأخرى بالحال والطريقة» . [٨] ولكن فكرة العلاقة بين

---

(١) المرجع السابق/ ٢٤٤ ومابعدها
(٢) المصدر السابق/ ٤٣٤ - ٤٣٧
(٣) المصدر السابق/ ٤٣٧
(٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة/ ٢٣٧
(٥) المصدر السابق/ ٢٦٧
(٦) ابن المعتز : البديع/ ٦٠٢
(٧) ابو هلال العسكري : الصناعتين/ ٣٠٧. وانظر ايضا الصفحات/ ٢٧٦ ، ٢٧٧ ،
(٨) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٦٥. وانظر أيضا العمدة ١/ ٢٤٩

الدلالات التي تواجهنا في الموروث النقدي لا تتصور حياة الكلمات أو فاعلية اللغة . أو لنقل أن هؤلاء النقاد لم يتصوروا قط تفاعل الدلالات أو نشاط السياق على ما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة .

ولم تكن أقسام التشبيه موضعاً لتأمل رمزية التشبيه أو نشاط الشعر الخيالي . فامكانياتها مبنية على طبيعة التشبيه وحدوده المقررة التي لا يمكن محوها أو التعديل منها . أضف إلى ذلك أن التشبيه ليس فيه إلا أقسام يسيرة مختصرة وحيدة المعنى . والمهم هو أن نسأل كيف فهمت هذه التقسيمات التي تعد محور البحث في شؤون التشبيه ونشاطه الجمالي خاصة . الجاحظ يقول : ان الحيوان يشبه بآخر في الصورة والأعضاء أو في الوثوب والتخلع في المشي أو في اللون [1]. وهو بذلك يعطي للنقاد بعده فكرة الصورة واللون والهيئة والعناية بالملاحظات العضوية ويترك لهم مجالاً واسعاً لتحديدها بعناية أكبر . ونستطيع أن نقول ان موقف النقاد جميعاً من تقسيمات التشبيه لا يعدو أن يكون ترديداً لعبارة الجاحظ وحاشية متوسعة عليها . هناك التشبيه المفرط والمصيب والمقارب والبعيد . [2] وهناك التشبيه الذي يقوم على مقارنة الأشياء في ظواهرها وألوانها ومقدارها ، أو يكون من تشبيه المعاني [3].

وهناك أيضاً تشبيه بلاغة وتشبيه حقيقة [4]. وقد يقسم التشبيه الى وجوه : كتشبيه شيئين متفقين في اللون ، وتشبيه شيئين متفقين يعرف اتفاقهما بدليل ، وتشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما [5]. الموقف واحد وإنْ كان يعبر عنه بعبارات مختلفة ، تقسيمات التشبيه أو تفصيلاته اليسيرة عندهم ليست موقفاً رمزياً ولا تتجه إلى الثراء أو الكمال الموجود في التشبيه نفسه . وإنما تحقق معنى التوصيل أو الأداء تحقيقاً تاماً ، وتعبر عن مبدأ (الثنائية) الذي يتعمق التفكير في كل مظاهر النشاط اللغوي . تقسيمات (المبرد) و (ابن وهب) و (الرماني) و (أبي هلال العسكري) ترجع كلها الى هذا الموقف من التشبيه . موقف وضّحه (الجاحظ) في (الحيوان) عندما لاحظ أن التشبيه يفيد الغيرية لا العينية [6]

١) الجاحظ : الحيوان : ٤/١٦٦ ، ٢٤١ ، ٢٤٦ ، ٢٥٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٤ ، ٣٣٨ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٥٦ ، ٣٦٦ .

٢) المبرّد : الكامل : ٣/٢٨

٣) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان/ ١٣٠ ، ١٣١

٤) الرماني : النكت في اعجاز القرآن/ ٨١

٥) ابو هلال العسكري : الصناعتين/ ٢٤٦

٦) الجاحظ : الحيوان ١/٢١١

وأنه يستند إلى صورة أو لون أو هيئة أو صفة [1]. ومن أجل ذلك كان النقاد المتقدمون جميعاً يفهمون ما يسمى التشبيه المفرط والمقارب والبعيد وتشبيه الأشكال والهيئات الخارجية . وتشبيه المعاني وتشبيه البلاغة والحقيقة . فهماً مطابقاً لهذا الموقف ، وفي ظله فهم النشاط الخيالي للشعر ، ونشأ ما يمكن أن نسميه النشاط الجمالي للتشبيه .

والنقاد جميعاً يذكرون قول بشار (من الطويل) :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ويعدونه نظيراً لقول امرىء القيس (من الطويل) :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

ولكنهم لم يحاولوا أن يجعلوا تشكيلهما النحوي أو طريقة تنظيمهما موضع اكبار ، ولم يتطلعوا إلى إقامة نظام يكشف الفروق بينهما أو يوضح ارتباط عناصر التشبيه بعضها ببعض . وأثر ذلك في جماليات التشبيه . ويرجع الجميع إلى ما سموه جميعاً بين تشبيهين متميزين في بيت واحد [2]. هذا الجمع الذي يعتبر احتذاؤه أو تتبعه وفاء وكمالاً يصعب الاقرار به الآن تماماً .

وهذا موقف جعل البلاغيين ـ يفاضلون بين الأبيات حسب كمية مافيها من تشبيهات [3] فالمبرد يضع بيت امرىء القيس السابق ضمن التشبيه المصيب ، ويعجب به اعجاباً شديداً لأنه يحقق صفة التطابق بين الأطراف الخارجية لعناصر المشابهة ، أو لأن امرأ القيس أصاب مشابهة دقيقة بين قلوب الطير رطبة ويابسة وبين العناب والحشف

---

(1) راجع في ذلك الحيوان ١/ ٤٩ ، ٧٠، ١٨٣ ـ ١٧٤ ، ٢٩٩، ٢١٣، ٢٣٩ ، ٢/ ١٢٨، ٢٢٦، ٢٣٨، ٣٠٠، ٣/ ١٥٧، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢١١، ٢٨٨، ٤/ ٢١ ـ ٢٢، ٣٩ـ ٣٠، ٥٠، ٤٠١ ، ٥/ ٣٦، ١٥٠، ١٥٦، ٢٧١، ٣٠٥، ٣٧٠، ٣٩٢، ٤١٥، ٦/ ٢، ١٩، ٢٠، ٢٣، ٣٦، ١٥٨، ٢١٢ـ٢١٣، ٢٠٦، ٢٢٠، ٧/ ٢٧، ٤٦، ٥٣. والبيان والتبيين ١/ ٣٦، ٧٠، ٧٦، ٧٨، ٨٩، ١٦٦، ٢٥٤

(2) راجع في ذلك مثلا : المبرد : الكامل ٣/ ٣٢. والعسكري : الصناعتين/ ٢٥٦ والباقلاني : اعجاز القرآن/ ٧٢ ، وابن رشيق العمدة ١/ ٢٦٠ ومابعدها وابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة/ ٢٣٧ ومابعدها

(3) راجع قدامة بن جبعفر : نقد الشعر/ ٥٨ ـ ٥٩، والبرهان في وجوه البيان/ ١٨٤ ـ ١٨٥ والصناعتين/ ٢٤٩ ـ ٢٥١/ والثعالبي : سر العربية/ ٣٥٣ ـ ٣٤٤/ . وأمالي المرتضى ٢/ ١٢٤ - ١٣٠ وسر الفصاحة/ ٢٤١، ٢٤٤ والعمدة ١/ ٢٩١-٢٩٤

البالي ، من حيث اللون والهيئة [1] وتشبيه بشار ، عند العسكري ، لم يصل الى مستوى تشبيه امرىء القيس (لأن قلوب الطير رطباً ويابساً أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب) [2]، ومن أجل ذلك يتوقف المبرد عند مجموعة من التشبيهات المستطرفة التي تصور المصلوب يقول (ومن تشبيه المحدثين المستطرف قول دعبل بن علي في صفة المصلوب :

لم أر صفّاً مثل صفّ الزّط تسعين منهم صلبوا في خطّ

من كلّ عال جذعه بالشط كأنه في جذعه المشتط

أخو نعاس جدّ في التمطي قد خامر النوم ولم يغط

وقال أعرابي في صفة مصلوب وهو الأخطل :

كأنه عاشق قد مدّ صفحته يوم الفراق إلى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطية من الكسل

وقال حبيب بن أوس :

قد قلصت شفتاه من حفيظته فخيّل من شدة التقليص مبتسما [3]

ويعجب المبرد بهذه التشبيهات لأنها تشبيهات مستطرفة ، ويرى ان براعتها تعود الى جمع الحاذق بين الأشياء المتباعدة ، وترتد إلى اصابة شبه يجعل بينها مناسبة واشتراكاً .

- ٦ -

والحديث عن تصور النقاد لبلاغة التشبيه أو بيان الجيد والرديء منه يؤلف ركناً كبيراً من الصعوبات التي تواجهنا في فهم جماليات التشبيه وفي توضيح ما يسمى النشاط التصويري على الاجمال . فالناقد القديم قل أن يجلو اعتباراً وجدانياً ، وقل أن يتحدث عن معنى يجعل التشبيه تأثيراً . وإنما هي الدلالة القريبة الواضحة التي ينبع القول فيها من الإلحاح على الذوق الاجتماعي العام ، ومن الارتباط بالتوجيه الخلقي والمغزى الديني ،

(١) المبرد : الكامل ٣/ ٣٢زوالحاتمي : حلية المحاضرة/ ٥١، والعسكري/ الصناعتين/ ٢٥٠ وابن رشيق العمدة ١/ ٢٩٠

(٢) العسكري : الصناعتين/ ٢٥٠

(٣) المبرد : الكامل ٣/ ٤٨ - ٥٠ وقارن بعبد القاهر - اسرار البلاغة / ١٧١ - الذي ألح على خاصية (التفصيل) وأعاد اليها جمال التشبيه في بيتي الأخطل ، وهي خاصيّة لم يتنبّه إليها المبرّد .

والتصورات المنطقية ، والبحث المبكر عن أسانيد المعاني أو السرقات وتصيّد الخطأ في الملاحظة الذي لا ينبىء عن إحساس ما . فقد عيب ـ مثلاً ـ قول النابغة (من الكامل) :

نظرت إليك بحاجة لم تقضها   نظر السقيم الى وجوه العوّد

ورغب الأصمعي عن تشبيه المحبوب به [1] لأن ذلك ينافي الذوق العام ويؤكد فاعلية نظر السقيم أكثر مما ينبغي . واستقبح أبو هلال قول ابن المعتز (من الهزج) :

أرى ليلا من الشعر   على بدر من الناس

ورأى أن الجمع بين الليل والناس رديء بارد [2]. واستنكر قول المتنبي (من الطويل) :

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه   بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه

لأن المتنبي أغرب فيه وتجاوز التشبيه القديم أو المألوف . وعبث بنظام اللغة عبثاً لا يليق . حتى قال ابن رشيق : إنّ هذا يحتاج إلى الأصمعي أن يفسر معناه [3]. ولا يعنينا في هذا المقام أن نكثر من الشواهد . وإنما يعنينا أن نلاحظ الأساس الخاطىء الذي تقوم عليه . والشحوب العام الذي ينجم عن هذا المنحى من التفكير . فالناقد القديم لا يشتق خصائص التشبيه من تركيبه أو سياقه . وإنما يشتقها من مجال آخر متميز لا أهمية له من الوجهة الفنية . فهو لا يتحدث عن التشبيه من حيث فاعليته أو قيمته أو بوصفه عنصراً فعالاً في خلق المعنى . وإنما يتحدث عن (المألوف) و(المعتاد) وإهمال جوانب غير قليلة من النشاط اللغوي . والناقد يخضع لهذا المنحى متأثراً بمبدأ المدلول الثابت ، والموقف المعزول . الموقف المعزول يقوم بوظيفة خطيرة هنا . لأنه أعان الناقد بطريقة لا شعورية ، على أن ينكر التشبيه من حيث هو قيمة أو نشاط تصويري خلاق للمعنى يؤثر في (السياق) ويتأثر به . ولو كان مفهوم الخلق واضحاً في أذهاننا لكان بوسعنا أن نستبعد كل ضرب من العلاقة بين التشبيه والذوق العام أو (المألوف) . ولكن المألوف أو المعتاد ما يزال يسيء إلى فهم النشاط التصويري الشعري ، وإدراك معالمه المتميزة .

ونستطيع أن نثبت هذا الموقف بطريقة اخرى . وأن نميز بينه وبين الموقف النقدي القديم . إننا هنا نشير ـ دائماً ـ إلى العناية بتفاعل الدلالات ونشاط المعنى أو السياق ، ونلح على الإيحاء الأدبي أو الرمزي للتشبيه . وهو موقف يتميز في جوهره من الموقف القديم كان الناقد القديم ينظر الى التشبيه نظرة قاصرة تلحقه بالمنطق أو الاشارة . او

---

١) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٧٩ . وانظر في مثل هذا : للعسكري : الصناعتين/ ٢٦٣ ، وما بعدها .
٢) العسكري : الصناعتين/ ٢٦٥
٣) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢١١

التحسين والزينة . فالتشبيه ، وفقاً له ، لا يخلق المعنى ولا يؤثر فيه . وكل ما ينطوي عليه من ايحاء أو رمز أو نشاط يضبط عنده بضوابط منطقية أو اشارية ويخضع لدلالات موجهة أو ثابتة . فالمبرد ـ مثلاً ـ يصف بلاغة التشبيه ويستعمل ألفاظ (الإصابة) و (المقاربة) في قوله «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه . أحسن منه ما أصاب به الحقيقة» (١) ويلح على (الاستطراف) في تشبيه المصلوب الميت بالعاشق الحي من قول الشاعر (من البسيط) :

كأنه عاشق قد مد صفحته ... يوم الفراق الى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته ... مواصل لتمطيه من الكسل (٢)

وكلها ـ أعني (الاصابة) و (المقاربة) و (الاستطراف) ـ ارتباطات تعبر عن موقف فطري قريب ، وتنتهي إلى الاعلاء من مكانة البعد الواحد والمنحى الاشاري الموجه بحيث يغدو هذا المنحى أهم شيء يواجه الباحث في فهم فاعلية الشعر أو نشاط التشبيه . حقاً إنّ هؤلاء تحدثوا عما نسميه الإحساس الجمالي أو المدلول الادبي . كاعجاب (المبرد) ـ مثلاً ـ بأبيات (توبة بن الحمير) أو (المجنون) ـ من الوافر ـ:

كأن القلب ليلة قيل يغدى ... بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت ... تجاذبه وقد علق الجناح

وتعليقه عليها قائلاً : «وقد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار (٣) . ولكن هذه الدلالات غامضة إلى حد ما . لا تعدو أن تكون من قبيل التأثيرات المبهمة التي لا تستند إلى أسس عامة لتذوق بلاغة التشبيه . ولا تزيد فهمنا لنشاط المعنى ، أو التشبيه ، في نفسه بدرجة واضحة .

ـ ٧ ـ

والواقع أن تصور القدماء لنشاط التشبيه يدعو إلى التعليق على طبيعة النشاط التصويري الشعري عامة . ويتضح على أية حال أن السمة العامة لنشاط التشبيه الجمالي هي (الإيضاح) الذهني . بمعنى أنه لا يكشف تحليله عن أي موقف رمزي ينبغي أن يتسع له النشاط التصويري الشعري . ولا يؤول إلى أن اللغة أو التشبيه خلق . وإنما يمثل وجوداً متميزاً من المعنى أو من النشاط الخيالي الشعري ، وكثيراً ما تكون صوره مجرد

(١) المرزباني : الموشح/ ٣٨٠
(٢) المبرد : الكامل ٣/ ٤٨ ـ ٥٠
(٣) المبرد : الكامل ٣/ ٣٧ ـ ٣٨

زينة . ومن أجل ذلك ضاع التحليل الاستطيقي للتشبيه . وكانت كل آثار نشاطه الرمزي بعيدة عن الاستطقيا العربية . فقدامة يقول : «إن أحسن التشبيه ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيهما حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد »[1] وهو في نماذجه يعنى بوصف الصفة ، ويعجب بالمعاني (الحسية) كقول يزيد بن الطثرية (من الطويل) :

فأصبح رأس كالصخيرة أشرفت عليها عقاب ثم طار عقابها[2]

دون أن يتذوق مدلولها الوجداني أو يتحدث عن وقعها في النفس . فالتشبيه يحدث نوعاً من التوافق في الصفات ، أو التطابق الخارجي بين الرأس بعد الحلاقة وبين الصخرة في الضخامة والملاسة واللون المائل إلى الاخضرار[3]. وكلها ارتباطات تتعلق بنوع من النسبة المنطقية ـ لا النفسية ـ بين الأطراف المقارنة ، وتلتقي عند حد اعتبار التشبيه (زينة) . ومن أجل ذلك فنشاط التشبيه الجمالي لا يمكن أن يكون له مكان جدي في حديث (قدامة) .

والتشبيه عند أبي هلال العسكري (٣٩٥هـ) يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً[4]. وهو يلح على أسباب الوضوح التي ألح عليها (الرماني)، (٣٨٦هـ) قبله . وخلاصتها : أن ما تقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه الحاسة . والمشاهد أوضح من الغائب . وما يدركه الانسان من نفسه أوضح مما يعرفه عن غيره . والقريب أوضح من البعيد . ومما قد ألف أوضح مما لم يؤلف[5]. وتقرأ موقف (ابن رشيق) (٤٦٣هـ) من نشاط التشبيه فتحس أنه يهتم (بالوضوح) ويعدّل من رأي (قدامه). فأحسن التشبيه عنده ما قرّب بين البعيدين حتى يصير بينهما مناسبة واشتراك[6] وكأنّ البعد أصل في نشاط التشبيه الجمالي . أو كأنه يعطي الأشياء قيمة فنية كبيرة . ويمنحها كرامة متوهمة . والواقع أن ابن رشيق يتوقف عند ملاحظات توهم أنه يُعنى بشيء من الأبعاد الوجدانية أو النفسية للتشبيه ، جعلته يعيد النظر في التشبيهات المتوارثة ، كحديثه عن قوم استشعروا قول بعض الشعراء يصف روضة :

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر/ ٣٧

(٢) المصدر السابق/ ٣٩

(٣) المصدر السابق/ ٣٩

(٤) العسكري : الصناعتين/ ٢٤٩

(٥) ابن رشيق : العمدة : ١/ ٢٥٦ ـ ٢٥٧ . وانظر أيضا : الرماني : النكت/ ٨١ ـ ٨٥ . والعسكري : الصناعتين/ ٢٤٦ ـ ٢٤٨

(٦) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٥٩

كأن شقائــق النعمان فيه ثيابٌ قد روين من الدماء

فهذا التشبيه (وإن كان تشبيهاً معيباً فإن فيه بشاعة ذكر الدماء . ولو قال من العصفر مثلاً أو ما شاكله لكان أوقع في النفس وأقرب إلى الانس) [1] ويبدو أن الاحساس بالحرمان ، في العصر العباسي ، والبحث عن (حلم) أو (بديل) في الواقع الجديد كان مسوّ ولاً عن ذلك . ومن ثم استقبح المولّدون بعض التشبيهات البدوية القديمة (رغم إصابتها ورغم أنها بديعة في ذاتهـا) [2] ويتضـح هذا في مثـل قول ابـن رشيق في وصف بيت امـرىء القيس :

وتعطــو برخص غــير شثــنٍ كأنه أســاريع ظبـي أو مســاويك اسحل

فالأساريع أحسن البنان ليناً وبيضاً ، وطولاً واستواءً ودقة وحمرة رأس ، كأنه ظفـر قد أصابته الحناء ، وربما كان رأسه أسود إلا أن نفس الحضريّ المولد إذا سمعت قول أبي نواس في وصف الكأس :

تعاطيكهــا كفٌ كأن بنانها اذا اعترضتهــا العـين صف مداري

أو قول ابن الرومي في صفة الأصابع :

سقــى الله قصراً بالرصافــة شاقني بأعــلاه قصرى الــدلال رصافي

أشــار بقضبــان من الــدرّ قمّعت يواقيت حمــراً فاستبــاح عفافي

أو قول ابن المعتز :

أشرن على خوفٍ بأغصــان فضّة مقوّفــة أثمارهــن عقيق

كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود في بيت امرىء القيس ، وإن كان تشبيهه أشد إصابة [3] . (وهذه هي ـ كما يقول الدكتور مصطفى ناصيف ـ الحساسية البالغة لمحبّـي الذهب والفضة والعقيق واليواقيت في الشعر . وهذه هي مجاملة التـرف الخـالي من كل بصيرة انسانية باطنة على حساب البداوة أو الفطرة السـاذجة التي تحتضن فيها النفس أهون المخلوقات ، وتشبع حنينها الدائم الى التنصل من وثائق البريق المتوهج النافع ، وشواهد الحضارة المادية ، ولوازم الترف الثقيل الذي يخلط بين المعايير) [4]

---

1) ابن رشيق : العمدة ١/ ٣٠٠

2) ابن رشيق : العمدة ١/ ٣٠٠

3) ابن رشيق : العمدة ١/ ٣٠٠

4) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية/ ٥١

ويقال هنا ، عامة ، إن مشكلة (الايضاح) تحتل في الموروث النقدي أهمية كبيرة . وغالباً ما يستخدم التشبيه في نماذج ذات صبغة شكلية محضة . فهؤلاء النقاد يفترضون - دائماً - ان التشابه موجود قبل التشبيه . التشبيه - إذن - يأتي ليشير إلى هذه العلاقة القائمة بطريقة الاستجابة المنطقية التي ترتبط بالكشف العقلي للظاهرة أو بما نسميه (الوضوح). لكن هذا «الإيضاح» لا يمكن أن يعد من نشاط التشبيه الجمالي . فهو يشرع لإعطاء المشبه به أهمية خيالية . ولربط القريب بالبعيد ، والمشاهد بالغائب ربطاً منطقياً محكماً ، ولعزل الظاهرة أو الصفة من سياقها . وبالأصح يشرع لإهمال فاعلية المعنى أو السياق . فالسياق هو الذي يكشف فاعلية التشبيه ويكفل حيوية الحس والتخيل . ومعنى الفاعلية ، أو النشاط الذي يرجى من التشبيه الرمز لا يتحقق دون عناء . ولا يدرك إلا إذا وضع التشبيه في مسافة أو بيئته الطبيعية . وقرىء في ضوء تفاعل الدلالات وتشابكها . ونحن إذا ما قرأنا التشبيه الرمز في هذه الأبيات :

كأن القلب ليلة قيل يغدى ... بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت ... تجاذبه وقد علق الجناح

لها فرخان قد غلقا بوكر ... فعشهما تصفقه الرياح
فلا بالليل نالت ما ترجى ... ولا بالصبح كان لها براح

بدأنا نشك في صدق الافتراض الموروث الذي يلح على وجود تشابه حرفي سابق بين (القلب) و (القطاة) وبدأنا ننكر صفة القرب ، والبعد ، والوضوح ، والحس ، والتأثيرات المبهمة ، وغير ذلك من الصفات التي تعري التشبيه من دلالته وقوته تعرية قوية . وتنتزع الحركة ، التي تواجهنا في هذا النشاط التصويري ، من مجالها الإنساني انتزاعاً غريباً مؤلماً . ومن الممكن أن نقول إن التشبيه لا يحفل بهذه الصفات الموضوعية . فالحركة في القلب والقطاة معاً . ولكن التشبيه يقصد إلى الدلالة المشتركة بينهما . فحركة القطاة تثير في النفس الحيرة والاضطراب والذهول . ويمكن أن تكون رمزاً للناحية الانسانية المؤلمة من نفس الشاعر التي لم تدرك من آمالها شيئاً . وهنا نجد أننا نعيد اختبار القلب فنخفي تفصيلات ونؤكد تفصيلات أو اتجاهات اخرى . وبعبارة ادق ان التشبيه يوجه تصورنا للقلب ويخلق الحركة خلقاً . ويكون المراد - إذن - أن حركة القطاة اكبر مظاهر الاغتراب والحرمان التي يعاني منها الشاعر . ومن الممكن أن يقال : ان مظاهر الأسى والقلق التي يعكسها التشبيه لا يستطيع العقل أن يتمثلها تمثلاً كاملاً ، ولكنه يملك ان يغرق في تأملها أو يقوي صلته بها . ولك أن تقول بعد ذلك إن الشاعر عرف كيف

يستفيد من التشبيه في مواجهة إحساسه بالاغتراب الذي يشكو منه والمعاناة الغامضة التي يخضع لها . حقاً إن القطاة طائر . ولكنها ـ كنوع من التجريد ـ تريد ان تكون أقوى من القلب . ذلك أن حركة القطاة الأسيرة المعذبة التي تعصف الريح بقلبها هي النشاط الخيالي للشاعر في سبيل الإبقاء على ما يتعمق قلبه من مشاعر ، والتغلب عليها أيضاً . فإذا استحال نشاط الشاعر الخيالي إلى هذه الصورة المظلمة الحزينة ، كان في ذلك بكاء من هذه المشاعر الغامضة وإبقاء عليها . إن الشاعر يريد أن يتخلص من يأسه . يريد أن يمحو الإحساس بالاغتراب الذي يشكو منه وليس أمامه من أجل ذلك إلا (القطاة) ، وهذا الروح الحزين الشاحب الذي يشيع في تفصيلاتها . هذا ما يتمناه عقل الشاعر . أو لنقل هذا هو حلم الشاعر الذي يريد أن يمحو وجه يأسه وحيرته . وقد تخيل الشاعر ما شاء العلاقة بين القلب والقطاة الرمز . وتخيل ما اعطت القطاة له من أسى واضطراب . واستطاع أن يحقق صداقة لنفسه على الرغم مما في هذه الصداقة من حزن وقلق واغتراب .

مفهوم (المقارنة) أو (الربط) المشتق من التشبيه ينبغي ألا نسرف في تقديره أو في الاعتماد عليه ، المعنى أثرى من ذلك . المعنى باستمرار اطار من العلاقات وهذا الاطار متغيرّ ، وكلما تغيرت الزوايا تغير نظام العلاقات جميعاً ، وهكذا نجد فكرة المعنى وثيقة الصلة بعدم ثبات مفهوم الاطار [1]. ولكن الاهتمام بفكرة (المقارنة) قد أدى الى مقصد غير ملائم عن نشاط التشبيه الأدبي . وإذا الزمنا فكرة (القلب) أو (القطاة) الحقيقية فسوف ندرك نشاط التشبيه إدراكاً أيسر . سوف نتناول (الماضي) المقترن (بقد) من قوله (وقد علق الجناح) أو التعبير (بالمضارع) المستمر من قوله (تصفقه الرياح) على أنها ضروب من التشكيل الصرفي أو النحوي للغة . أو على أنها (زينة) تفيد قرب تحقق الحدث أو استمراره بالمعنى البلاغي المندثر . ولكن التشبيه من حيث هو نشاط رمزي يجعل تحديد معنى هذه الظواهر اللغوية عملاً أساسياً لا يخلو من صعوبة . فالشاعر بهذه المواقف لا يتذكر (ليلاه) فحسب بل يعشق تجربته الأليمة معها ويحيي في وجدانه فكرة (الاغتراب) الذي يشكو منه . فالموقف معقد حقاً . ولكن فكرة (الربط) أو (المقارنة) تنتهي إلى موقف واحد لا يشرح المفارقة الموجودة بين التشبيه والمواقف الأخرى التي يتضمنها السياق . وحينما نصر على هذا الموقف يصبح التشبيه رمزاً يبحث فيه الشاعر عن صداقة مؤنسة أو حلم أليف . ولكن لا يستطيع إلا أن يكون غريباً يعاني على الدوام تجربة النفي والقلق الأبدي .

---

1) Susanne Langer: Philosophy in a New Key P. 56

ونستطيع الآن أن نتابع التشبيه وأن نعرض خلاصة موقفنا من دلالته الرمزية ونشاطه الأدبي . وأول ما نحب أن نلاحظه في التشبيه طبيعته ، فليس من اليسير أن نحدد نشاطه الرمزي أو نختزل فاعليته لخدمة وجهة معينة . وليست استجابته التخيلية أو غايته رهناً بالتعويل على صفة (الوضوح) أو التنبه إليها . ومرد ذلك أن الإيضاح يتضمن قدراً من الارتكاز على فقه استدلالي لا علاقة له بالنشاط الأدبي الذي يرمي إليه التشبيه فضلاً على أن التشبيه لا يلتزم نهجاً معيناً في تصور الأشياء وتصور التركيب الشعري ، لا يتصل بطبائعها في ذاتها أو في عالمها الواقعي اتصالاً مباشراً فيدين بجماله وثرائه إلى (الإيضاح) أو نهدف من ورائه إلى أن يكون الإيضاح أو البيان مطمحاً دائماً متميزاً له . وإنما نشاط التشبيه الأدبي يتأثر بإحساس رمزي لا تتضح فيه الدلالات المباشرة . ويعتمد في قوته على مقارنة موقعي المشبه والمشبه به على الوجدان . وتقوم فاعليته على علاقته بحيوية السياق أو أن هذه الفاعلية تشكل نفسها من خلال ما في السياق من تفاعل دائم واهتزازات لا تنقطع .

ومن الممكن أن يقال أن تأثير التشبيه مجاله الانتفاع باستخدام الكلمة في سياق ما استخداماً لا يقوم على المعنى المعجمي . وإنما يقوم على المعاناة التصويرية لسياقها بحيث يضفي عليها إيحاءات أو معاني متعددة ذات صلة قوية بالوجدان . فحينما نقرأ وصف (الرطب) من قلوب الطير بأنه (العناب) ، و (اليابس) العتيق بأنه (الحشف) البالي من قول امرىء القيس :

كأن قلوبَ الطيرِ رطباً ويابساً   لدى وكرها العنابُ والحشفُ البالي

نعجب - بطريقة بسيطة - بامرىء القيس الذي جمع بين تشبيهين في بيت واحد ، وننسى أن المعنى بنية رمزية واحدة ، وأن هناك شيئاً الى جانب (الربط) أو (المقارنة) ، ولا نحاول أن نحدث تعديلا في مفهوم التشبيه أو مفهوم النشاط الشعري عامة . الطير والعناب والحشف البالي . كل منها بيئة واسعة أو تعبير رمزي عما يشيع في عقل امرىء القيس من طموح وحزن وأسى . وفكرة (الشبه) لا تشرح تفكير امرىء القيس ولا توضح صعوبة فهم مثل هذا النشاط الشعري . فكرة الطير تلتقي مع الطموح الذي يتعمق قلب امرىء القيس ، والحلم الذي يراوده . والعناب أقرب إلى الحياة الكريمة التي يصعب تحقيقها ، والحشف البالي هو مثال الحية الرديئة التي ينكرها [1]. ومتى تأملنا - ملياً - في هذا الموقف

---

١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى/ ٢٤١

الرمزي ذاته أدركنا أن الطموح هو قلب هذا النشاط التصويري . وأن الاحساس اللغوي ـ للطير والعناب والحشف ـ مجرد حافز لا يمكن بسهولة أن يربط بينه وبين الإدراك الجمالي للتشبيه . فاعلية العناب والحشف البالي تشب عن طوق الاحساس اللغوي أو الاستخدام المعجمي الخاص وتنفك عن إساره ، وحينما يقول الشاعر إن قلوب الطير الرطبة كالعناب واليابسة كالحشف البالي لا يقصد إلى الصفات الموضوعية المشتركة التي تفسر بما يقتضيه العقل وإنما يقصد إلى الدلالات الكامنة التي يعتمد في تفسيرها على منطق الحس والتخيل ، ويضيف إلى قلوب الطير هذا الغموض الذي يحيط بالعناب والحشف البالي ، وبالأصح يمنحها هذا التوتر الذي يتعمق قلبه والإحساس الأليم الذي يعاني منه .

لقد جعل امرؤ القيس قلوب الطير الرطبة واليابسة كالعناب والحشف البالي . وهذا النشاط التصويري ـ من وجهة اخرى ـ نقطة بدء صالحة لمعرفة الصراع أو التناقض الذي يخضع له الشاعر . ذلك أن في العناب والحشف محاولة الجهد العقلي الخيالي للشاعر في سبيل الإبقاء على طموحه والتغلب على متاعب هذا الطموح أيضاً . فإذا استحال طموح المرء إلى عناب وحشف كان في هذا بكاء لهذا الطموح وإبقاء عليه . وبعبارة اخرى إننا إذا قرأنا هذا النشاط التصويري الذي هو مواجهة لمفهوم الطير من جانب ورمز لمعناه المحير من جانب آخر أدركنا أبعاد الموقف الصعب الذي يواجهه الشاعر . ولكن لا ندري هل أراد امرؤ القيس أن يجعل العناب والحشف هروباً من متاعب الطموح أو تحدياً لها ؟ يجب أن نسأل أنفسنا كثيراً لماذا حرص الشاعر على هذه المواقف الغامضة المتناقضة ؟ أفي هذا إرضاء واتقاء لنزعات تهدده . وبعبارة أدق هل يصبح الطموح حقيقة عارضة بجانب العناب والحشف البالي ؟! هذا هو السؤ ال الذي ينبثق من التشبيه . ومهما يكن فان كلاً من العناب والحشف ، هنا ، لا ينفصل عن محاولة استيعاب فكرة (الطموح) التي يمكن أن يقال إنها فكرة الطير . وهذه أمارة على أن (الطموح) هو قلب هذا النشاط التصويري . أو أن مشكلة الطموح عند امرىء القيس تحتاج الى البحث عن رمز معقد ذي أبعاد متعارضة بوجه ما .

وهذا المنحى الذي يذهب إليه ليس بعيداً . فالرمز كما يقول (يوغ) ينتمي إلى مجالين : الشعور واللاشعور ، ومن ثم يستطيع الرمز أن يعبّر عن الحالات السيكولوجية شديدة التعقيد والغموض والتناقض [1] أو هو كما يقول (إيربان) يعبر عن علاقات

1) J.Hacobi: Thz Psyehology juny, P. 114

متداخلة ، ويدين نفاذ الرمز للتعاطف الذي يلازم الشاعر ، ويجعله يعيش في مختلف أشكال العالم الخارجي [١].

- ٩ -

إهمال النشاط الرمزي للتشبيه ، في الموروث النقدي ، ذو دلالة خطيرة . لقد سيطرت علينا دلالات إشارية قريبة . من أشهرها مفهوم «المقارنة». والمقارنة لفظ اختزل كثيراً من التيارات أو الدلالات الضمنية العميقة في كيفية واحدة ، من بينها : الدلالة الرمزية للتشبيه ، التي لخصت بقسوة وعنف في صفة محددة كالوضوح أو البيان أو المبالغة . واستخدم لفظ «المقارنة» كذلك في التعبير عن النشاط الخيالي الشعري الذي يمثل قوة هامة في الفهم الحقيقي للشعر . قال كثير من البلاغيين والنقاد ومنهم عبد القاهر ، إزاء بيت النابغة المشهور في اعتذاره للنعمان :

فانك كالليل الذي هو مدركي   وإنْ خلتُ أن المنتأى عنك واسع

ان النابغة قصد إلى أنه لا يفوت ممدوحه وإنْ أبعد في الحرب وصار إلى أقصى الأرض . وأنه لامحالة واقع في أسره أنى ذهب ، لسعة ملكه ونفوذه الذي يمتد إلى حيث كان [٢] النعمان مروّع كالليل . وكلاهما لا ملجأ منه إلاّ إليه . هذه هي نظرية (المقارنة) وهذا هو الإحساس الغريب بنشاط التشبيه الأدبي الذي يلخص موقفنا من فاعلية الشعر بطريقة لا تخلو من قسوة وجفاف . والواقع أننا إذا أهملنا نظرية (الشبه) أو (المقارنة) ونظرنا إلى معنى التشبيه في ضوء نظرية «التفاعل» ـ تفاعل الدلالات ـ أو تبادل التأثير بدا المعنى نشاطاً رمزياً . وبدا الليل ليس صورة جيء بها لخدمة النعمان فحسب كما نتوهم ، وأصبحت صفة اللحاق أو الإدراك مبنية على خطأ في تصوير فاعلية المعنى والتشبيه على الخصوص . الليل رمز يعني أشياء كثيرة من بينها الخوف والرهبة والوحشة . ولا نستطيع أن نهمل هذا المعنى إذا أردنا أن نفهم النشاط التصويري الشعري ، وألا نغتر على الخصوص بفكرة «المقارنة» أو بصفة الإدراك أو اللحاق القريبة . حقاً إن النابغة يقول إن النعمان مروع كالليل . ولكن البحث في النشاط الجمالي للتشبيه يقوم أساساً على معرفتنا لليل كرمز . أليس مردُّ التشبيه إلى أن هذا الليل يشعرنا بالضعف ويطلق الإحساس بالخوف والقلق ونحن نذكره . الخوف هو الذي يبرر النشاط الشعري والتشبيه معاً لأن الخوف معناه إحساس قوي بمشقة الحياة التي لا يفرغ منها عقل الشاعر . وهو ـ أعني الخوف ـ عندما يضاف إلى الليل يعزى في الحس إلى هذا العالم المجهول الغامض ،

٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ٢٢٥

١) W. M. Urban: Language and Reality P. 408

ويستمد قوته من غموض الليل وظلامه الذي هو ابهام في ابهام . فليس نشاط التشبيه - إذن - يدور على صفة الإدراك أو اللحاق وحدها ولكن على موقع الإدراك أو اللحاق من النفس . بل إن هذه الصفة في هذا المقام لا تستقيم بحال لأنها لا تقصد إلى وجود أعماق في دلالة الليل ذاته يراد تبيانها . وعلى العكس من ذلك يكون الرمز قادراً على بعث الحس بهذه الدلالات العميقة . فالتشبيه هنا عامل في تصور الخوف وتقوية الإحساس به . وبعبارة أدق تقوية الشعور بعمق الوحشة وألم الاغتراب والضياع .

ومن الممكن أن نقرأ في مثل هذا النشاط التصويري شيئاً غريباً أقرب إلى مودة الخوف والايناس بالوحشة وإلفة الاغتراب . فتشبيه الممدوح بالليل دعوة للخوف بالبقاء فلا يزول . وهذا المعنى واضح لا يعوقه شيء إذا تخلينا عن فكرة (المقارنة) ونظرنا إلى ظاهرة نشاط (السياق) . لأن السياق النفسي واللغوي - كما نقول دائماً - ظل عمق وظل تأثير معاً . وليس من اللازم إذا شبه الشاعر الممدوح بالليل أن يكون باكياً لوحشته وخوفه وقلقه فحسب . فربما يكون هذا الخوف أو القلق عنده موضع اعتزاز وتقدير . ومن ثم ينبغي ألاّ نتعجل في قراءة «التشبيه» ريثما نعطي لمثل هذا الفهم مكاناً ، وريثما نتحول عن دلالة التشبيه القريبة إلى دلالته الرمزية أو إلى علاقته بفاعلية السياق . الليل يشارك النابغة إحساسه الخوف والوحشة ويخاطب الحاجة الكامنة في أعماق النفس الى الإلفة والمودة دفعاً لكل ما يعرض الحياة للعزلة والاغتراب . وهذه هي الدلالة التي تبعث على المفارقة أو التناقض المقصود . الأمر ، إذن ، مبني على تناقض ناجم عن قراءة التشبيه الرمز . وذلك لا شك أقرب إلى ذوق النشاط التصويري أو تلمس وجدانية السياق . هذه الفكرة شديدة الأهمية لأنها تغير مفهوم التشبيه . فالتشبيه هنا ليس موقفاً سلبياً عاجزاً يعتمد في قوته على شيء من الخوف وإشاعة الهم الغامض . وليس هزيمة أمام الإحساس بالوحشة والاغتراب . وإنما هو نشاط تصويري غني بالإيحاء لا مراء . وهذا هو الشعور الذي أحسّ به النقاد عندما قالوا إنّ الاستعارة - أو التشبيه - لا تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزاً . [1] ووظيفة عقل الشاعر هنا هي بناء موقف جديد متميز . وتنمية العمل الفني تنمية داخلية . أو محاولة التفكير من خلال التشبيه فلا يعود زينة أو عنصراً إضافياً محسناً . وبعبارة أدق قليلاً إن النشاط التصويري الذي نسميه التشبيه دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الليل أو دعوة إلى مبدأ استمرار الخوف وإلفة الاغتراب وحب الوحشة من حيث هي نشاط وفاعلية . الليل رمز ذو طابع متناقض . ومن الممكن أن يتصور ما فيه من

1) w.J. Tindall, The Literary Symbol, P. 37

طاقة وفاعلية وإيحاء . وقد حرص النابغة على أن يتذوق سر هذا الليل وأن يتعمق فاعليته تعمقاً جعله يبصر العلاقة بين المتناقضات فلا يأسره منحى واحد ، ولا عاطفة واحدة . ولأمر ما ألح على الليل غير مرة . وجعل كل ما يتعلق بممدوحه جزءاً من هذا الليل . ولأمر ما بدا هذا الليل في عينه مملوءاً بممكنات ثرة . وكأن النابغة قد أنهكه الشعور بالخوف والاغتراب ولكنه لا يستطيع أن يتجاهل خوفه الخصب أو يسفه إحساسه العميق بمشقة الوجود . وكأنه يريد أن يستريح من الشعوْر بالوحشة في هذه الحياة ولكنه لا يجد شيئاً إلا هذا النشاط التصويري ـ أعني التشبيه ـ ثم الليل الرمز الذي يأنس بخوفه ووحشته ويبحث فيه عن صداقة دائمة أو بقاء مطمئن .

(١٠)

ثم يلاحظ ان الدلالة «الحسية» في التشبيه ليست عملية إشارة أو عملية تعبير وإنما هي عملية خلاّقة أو عنصر فعّال في تكوين المعنى نفسه . وكلما أمعنا في قيمة الدلالة الحسية للأشياء ضربنا في أعماق النشاط الأدبي للتشبيه . وعرفنا أن الدلالة الحسية كثيراً ما تقترن بمعان نفسية لا تتوافر في حال التعبير المجرد . ذلك أن التعبير الحسي ينقل المتلقي من الإدراك الجاف إلى المعاناة الوجدانية للمعنى . أما التعبير المجرد فيخاطب العقل . وكثيراً ما يعمل على خلق موقف متميز تماماً من مجال الحس والتخيل . وربما كان في مثال بسيط يتردّد في نقدنا العربي خير بيان . يقول الشاعر :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع

فالتشكيل الحسي طاقة خصبة في تصوير هذا النشاط التخييلي . ولا شك أن المدلول الحسي هنا قصد به تلقي الخيبة في يقظة ونشاط يمكن من التأثير . لكن هذا المدلول لا يعبر عن خيبة ما بلا قيد أو تحديد . وقيمة التشبيه أننا بتخيل صورته نطرق بالفكرة الى بواعثه . وقد لا تكون الخيبة هي المقصد الوحيد أو الأخير للشاعر ، ولكن الناقد القديم اختارها لأنها تلائم نظريته في الوضوح أو البيان . ولا نحفل بأن يكون القبض على الماء ذا شأن خاص للتشبيه في إضفاء الخيبة فحسب . وإنما القصد أن الدلالة الحسية هنا ثروة شعورية لا عوض عنها ، وأنها تجعل الخيبة في أسمى درجات التأثير . ويراد فيها تصوير ما في القبض على الماء من خيبة لا تنفذ وذلك بوصفها أكبر مظاهر الخيبة والحرمان وأبلغ مثيرات التنبيه للانفعال النفسي أو القوة الغامضة التي يحاول الشاعر مواجهتها وهي لهذا قوة لا يعرف لها الشاعر دفعاً ولا اتقاء . وحينئذ يرمز القبض على الماء إلى حقائق تملأ النفس وبذلك تعود إلى الخيبة حياتها النفسية التي يكسبها المتلقي ويعاود الشاعر التحسس لخيبته

لأن الخيبة المصورة تعنيه وتلاقيه ، أو تواجهه ، باستمرار . وبعبارة اخرى ان الناقد القديم يقول (بالخيبة) ولكن النشاط التصويري لا يبث ذلك وحده . إذ الخيبة درجة دنيا بالنظر إلى هذا الذي يخلقه التشبيه الرمز ، أو توحي به الدلالة المادية . وهذا مصداق ما يقوله ريتشاردز من ان اجزاء المعنى ، في الخيال ، يكيّف بعضها بعضاً [1] وان المعنى في الشعر يكبر على فكرة البعد الواحد ولا يواجه غرضاً مواجهة سافرة ، وإن علاقاته اللغوية ـ او تشكلاته ـ تحتاج الى قراءة اقرب الى احلام الشعراء [2]. فاستحالة حلم الشاعر في التشبيه تفقد النفس شعورها بذاتها وخيبتها معاً ، وانقلاب أمنياته من وصل ولقاء بحيث تنتهي به إلى الضياع يجعل عقله في حال من التمزق والتفكك الذي لا تماسك فيه البتة ، أو يشبه ما يحدث لهذه الأمنيات . وتفكك الوعي درجة أعلى من خيبته وحرمانه . ومغزى ذلك أن الدلالة (المادية) تكبر على فكرة الخيبة وبدلاً من أن تصلنا بها تحدث بيننا وبينها قطيعة أو أن هذه الدلالة تعيش على أكثر من مستوى أو تخلق جملة مواقف . وأنه ينبغي ـ وفقاً لهذا النحو ـ أن نبحث في داخل الخيبة التي نشغف بها عن بذور هدمها أو نلتمس في ثناياها بعض العناصر التي تقلل من شأنها أو تؤدي بها إلى غيرها . وهذا يرجع بنا مرة اخرى الى النشاط الخيالي الشعري ، ويجعل الحديث عن مغزى الدلالة المادية هامّاً بالقياس إلى التشبيه نفسه . إن الخيبة تنطوي على خطأ في إدراك فاعلية البناء الحسي للمعنى . وبعبارة اخرى يخيل إلينا أن الناقد القديم توهم ان المعنى يمكن أن يلاحظ من زاوية واحدة . وهذا في نظرنا موقف مناقض لحقيقة النشاط المادي للتعبير . فالدلالة المادية هنا ربما تنطوي على موقف مركب يجي به الشاعر فكرة الخيبة أو يومىء ، إلى معنى أقرب إلى إلفة الخيبة والبهجة بها . وربما تكمن فيها قوى متعارضة وإمكانيات غير واعية . إننا نقرأ قول الشاعر :

فأصبحتُ من ليلى الغداةَ كقابضٍ   على الماء خانته فروجُ الأصابعِ

فنشعر أن تعديلاً أساسياً قد حدث في مفهوم التشكيل الحسي . فالشاعر لا يتذكر خيبته أو ما فقده فحسب بل يحب هذه الخيبة ويعشق مواقفها الأليمة الضائعة . وكأن الشاعر عدل عن فهمنا للخيبة ودعانا ، من طريق غير مباشر ، إلى أن نبحث عن العلاقة بين الخيبة وعشق مواقفها الضائعة في إطار من التشبيه وفي سياق من التشكيل الحسي ظاهر أمره هو الاغتراب والإلحاح على المواقف الذاتية التي تخلو من رؤية الآخرين . وبعبارة ادق نشعر

1) I.A.Richards: Coleridge on Imagination, P. 77-78

2) w.B.Kristensen: The Meaning of Religion P. 106, 124- 125

انه كان هناك نوع من الصراع بين الخيبة ومودة هذه الخيبة في منطقة الدلالة المادية هذه . وأن عشق هذه المواقف الأليمة الضائعة كان عنصراً مبهماً يقع في طرف ما من أطراف الإطار أو السياق فإذا به الآن في قلبه .

ومن الممكن أن يقال إن (التركيب) يؤ دي حالات معقدة ثرية دقيقة ويحفل بقضايا ضمنية متضاربة وبمعان وفيرة ذات صلة قوية بالنفس . وربما كان (التركيب) رهينا بقرب النشاط التصويري المتخذ في المخيلة قرباً يسعف على التأثر به . وقد نلحظ من بواعث تقريب الصورة استعمال أداة التشبيه (الكاف) وفي الوسع لأن تحذفها أو تستعمل «كأنّ» بدلاً منها فسترى أن شيئاً من إثارتها قد فُقد . ومرد ذلك إلى طبيعة الصوت الذي تتألف منه ، (فالكاف) صوت خفيف وهي أشبه بإثارة (الفاء) بالقياس الى تأثير (ثم) في أدوات العطف . ولعل (الكاف) في مجالها تشير إلى حقيقة خاصة بتصور ما بعدها وكونه لا يحتاج إلى ارتباط مسافات شعورية . ذلك أن المعاني أو المواقف المتناقضة التي يواجهها الشاعر تحدث في وقت واحد وفي سرعة أخاذة لا يحتاج معها إلى (كأنّ). وذلك بوصفها اداة ذات صوت منوّع فيه قوة وتميّز لا يليق بهذه الحال .

وفي استخدام (الماء) معرفاً تذكير بعهد النفس به وتقوية الحس بالرؤ ى البعيدة التي يتوهمها الشاعر أو يحرص على أن تبقى حية على الدوام . ولك أن تقول بأن فكرة الخيبة أُعطي لها في هذا السياق قيمة إيجابية وبدت أبعد الأشياء عن العائق الذي يحول دون إلفتها أو الإيناس بها .

ولا شك أنه إذا ظننا أن التشكيل المادي للصورة هو الذي يخلق المعنى وحده كنّا قد تعجلنا قراءتها . فالتشكيل (الصوتي) يضفي أثراً لا يمكن الغض منه . وليس من بعد الاستنتاج أن نزعم أنّ الخيبة موقف يمكن أن يبحث من حيث صلته بمشكلة البناء الصوتي . فبينهما علاقة لافتة وتبادل غريب . ذلك أن وقوع (الارتكاز) على مقاطع طويلة دائماً ، وعلى امتدادات ملحوظة : الغداة ـ قابض ـ خانته ـ فروج ـ الأصابع :
فعولن فعاعيلن فعولن مفاعلن

ب١١ | ب١١ ـ ١ ـ | ب١١ | ب١١ب١
ب١١ـ | ب١١ ١ | ب١١ | ب١١ب١

يتيح للشاعر أن يتصل بخيبته وأن يبعث فيها عمق الحياة . والذين يقرؤ ون التشكيل الصوتي هنا قراءة عجلة يقولون مقاطع طويلة تحمل الارتكاز ، وأصوات مد مجهورة . مثل هذه الفكرة ربما تكون خاطئة . وربما يصعب تلخيص فاعلية التكوين الصوتي في

ناحية أو كيفية معينة . بل ربما كان من الأصح أن البناء الصوتي في كل استعمال يتجدد تجدداً كلياً وأننا من أجل ذلك نستطيع مثلاً أن نقول إن ثمة محاولة بعد محاولة للتعرف على هذه الخيبة والاتصال بها . وبعبارة أخرى : للبحث عن حقيقة أو مبدأ في دنيا مليئة بالسراب . أو لنقل إن التشكيل «الصوتي» كان دائماً محاولة الشاعر أن يرتد إلى أعماق نفسه لعله يتقرب إلى ليلى ، المفقودة ـ لا الشخصية ـ أو يتذوق سرها فهل يبلغها ؟!

- ١١ -

والواقع أن من الضروري أن نعمق الإحساس بالحاجة الى قراءة ثانية في (التركيب) أو (السياق) . وكثيراً ما خيّل إليّ أن هذه القراءة ينبغي أن تكون موضوع اهتمام مستمر ، وأن يغذوها ، على الدوام ، التطلع إلى البحث عن فهم أعمق نجدّد به نشاط البناء أو (التركيب) المتداول ذاته . ولنقل لأنفسنا بأننا إذا تعمقنا هذه الفكرة فسوف نجد أن موقف النقد العربي القديم من مشكلة البنية أو (التركيب) غير مقنع في أقل تقدير . والمهم هنا هو أن نبحث عن العلاقة بين (التركيب) وجماليات التشبيه . فان فاعلية (التشبيه) ربما تركزت في هذه العلاقة . وإذا كان من اليسير أن نقول أن المدلول الاشاري للتركيب (الصوتي ، أو الصرفي ، أو النحوي) معروف فان الموقف من فاعلية هذا التركيب ، خاصة في الشعر ، أشق وأبعد منالاً مما يتصور لأول وهلة . وحينما نواجه (التركيب) كنشاط أو كرمز ندرك أن الموقف معقد ونرى أن هناك حاسة خيالية أو جوانب رمزية كامنة في قلب هذا التركيب تفيدنا مرة اخرى في قراءة (التشبيه) وكشف دلالاته البعيدة الكامنة . فالتعبير الشعري كما يقول ريتشاردز يتمتع بتعقيد جمّ نظراً لكثرة اشاراته وتداخلها وغموضها . في الشعر نجد اللغة الغامضة المتدفقة التي يصعب تحديدها . ونظرية المعنى (كسياق) تبين لنا صعوبة تقدير المعنى أو شرحه [1]. لنفرض أننا نواجه قول الصنوبري (من مجزوء الكامل) :

وكأن محمرّ الشقيق إذا تصوّب أو تصعّد

أعلامُ ياقوتٍ نُشرن على رماح من زبرجد

هنا نسأل : ماذا يعني التوتر الصوتي الذي يشيع في البيت الأول ؟ وهل ترجع قيمة (الارتكاز) فقط إلى أنه يميز بين المقاطع ويولد الإيقاع ؟ ثم لماذا تنال الأصوات المجهورة النصيب الأكبر من طاقة المقاطع التي يقع عليها (النبر) اللغوي ؟ وبعبارة اخرى نريد أن نسأل أنفسنا هل لهذا البناء (الصوتي) علاقة بالموقف الرمزي الذي يواجهنا في تحديد

1) I. A. Richards: Emotive Mearingstill P 108- 109

مدلول الشقيق أو لنقل بنشاط (التشبيه) ؟

الناقد القديم يقول إن جماليات التشبيه ترتد إلى ندرة الوجود والتفصيل [1]. ولكنه ينسى أن هناك شيئاً آخر إلى جانب هذه الفاعلية القريبة . الشقيق يضاف إلى النعمان بن المنذر آخر ملوك الحيرة . وهذه النسبة تجعل من الشقيق صورة رمزية وتمنحه بعداً (أسطورياً) لا نستطيع أن نهمله إذا أردنا أن نفهم هذا النشاط التصويري . وحينما ننظر إلى هذا المنحى (الأسطوري) يمكننا أن نستخلص شيئاً من معنى الشقيق وأن نقول إن الشقيق رمز الملك والشرف والغنى [2]. هذا الرمز هو الذي يعطي للشعر فاعليته ويكسب النشاط التصويري قيمة هامة . وهذا ما عبر عنه (كاسيرر) عندما قال ان اللغة والاسطورة ولدتا من أب واحد هو التكوين الرمزي أو تركيز التجربة الحسّية البسيطة واعلاؤ ها [3] ولا نغالي إذا قلنا ان العملية الاسطورية تعتبر نمواً في العملية الرمزية . وأنها تواجه المعنى بشكل ارقى وانضج . وهذا معناه أن الاسطورة احد انواع المعرفة الرمزية ويجب ان نعتبرها خلقاً استاطيقياً .

ولا نقول إن هذا هو مدار فاعلية التشبيه كلها فإنّ سبق الصفة (محمر) على الموصوف (الشقيق) من باب التقديم ذي الدلالة الجمالية . والتقديم يتّضح فيه تلمس المعنى الوجداني للسياق . ولذلك يكون تقديم (محمر) الدال على (الشقيق) ذا أثر قوي في إضفاء هذا المعنى عليه واتجاه الحس إليه . وفي التشبيه نفسه استخدام الماضي المجهول (نُشرن) . ومن اليسير أن يقال ان (الماضي) هيأ لتصور الموقف تصوراً حقيقياً وأعد الوجدان إعداداً عاجلاً لقبول الموقف الرمزي المصور والتأثر به والاطمئنان إليه . وبعد هذا نلحظ أن التوتر الصوتي يؤ كد مدلول التشبيه توكيداً غريباً ويلقي قدراً أوفر من الإقناع الوجداني بالقياس إلى الحالة التي يخلو فيها التركيب من هذا التوتر . ولا ريب أن (الارتكاز) الشعري أو (الايقاع) معنى هام مقصود . فالإيقاع هنا ليس له في نفسه إثارة ما لأنه لا يؤ دي معنى عقلياً تاماً وإنما يستمد قوته من السياق . ولما كان هدف السياق هو الإلحاح على مدلول الشقيق الرمز كان تردد النبر على مقاطع مجهورة يمثل قوة هذا الإلحاح وعنفه ويشير ـ بطريقة ما ـ إلى أن تفاعلات المعاني تتداخل مع تفاعلات الإيقاع ، ويومىء إلى طابع خاص للشقيق لا يخلو من جانب وجداني . وكأن الشاعر يوعز إلينا أن نتعمق هذا البناء (الصوتي) أو أن نتحسس الطاقات التي تحتملها الكلمات . أو كأنه

١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ١٤٦ ـ ١٥٨ ٢) مصطفى ناصف : نظرية المعنى/ ١٢٠

٣) Ernest Cassirer: Language and M H trans by Susanne Langer P.88

يوحي إلينا بأن شعوراً كامناً في هذا البناء ينبغي أن يستيقظ .

- ١٢ -

فاذا أتممنا القول في هذه المعالم رأينا أن نؤكد مرة ثانية أن جماليات التشبيه تحتاج إلى كلمة اخرى عن (الأداة) . ويمكن أن يقال عامة ان (الأداة) تحتمل ، على الدوام ، عبء الاستجابة لمواقف ومؤثرات جديدة ينطوي عليها سياقها . وأن من الواجب أن نلتمس في كل معنى وظيفي معنى ثانياً أدبياً . ويمكن أن يقال ـ أيضاً ـ وهو ما يعنينا بشكل أوفر الآن ـ أن (المتلقي) قد يتحسس فارقاً بين مدلول (الكاف) الإشاري وسياقها ومدلول (كأنّ) الإشاري وسياقها ، وأن عليه أن يبحث ، باستمرار ، عن العناصر المجهولة من أجل خلق موقف أدبي نستطيع بفضله أن نواجه فاعلية السياق . ونستطيع بفضله أن نسمو إلى مستوى جديد في فهم نشاط «الأداة» ومدلولها الأدبي . ونحن ننبه هنا إلى هذا الموقف بين البلاغيين والنقاد المتقدمين الذين يتناولون (أداة) التشبيه لا يتجاوزون المدلول الوظيفي أو الإشاري على نحو ما ذكرنا . ولا يتحسسون فارقاً بين وظائف (الأدوات) ومساقاتها . وهذا المدلول الأدبي يحتاج ببديهة النظر إلى تأمل فاعلية (التركيب) أو (السياق) . لأن نشاط الأداة الجمالي ليس موقفاً مستقلاً أو معزولاً عن نشاط السياق . وليس من اليسير نسبته إلى عبارة جزئية أو أداة يسيرة . أي أن الموقف الجمالي يحتاج إلى استيعاب العلاقات المعقدة التي تكوّن المجال اللغوي ، والإحاطة بكل المفهومات والارتباطات الهامة التي يتشعب منها السياق . ومهما تطغ الدلالات الاشارية الموجّهة فإن هذا الإحساس لا يمكن أن ينهدم بل يقوى ويشتد . وهذا مصداق ما يقوله (رتشاردز) من أن جميع عناصر المعنى تشترك في تكوين العمل الأدبي ويتفاعل بعضها مع بعض . والشاعر لا يشرح ولا يوضح مسألة ولا يدور حول فكرة . وكأن القصيدة رسم دائري يصعب أن تقرر فيه نقطة البدء أو نقطة النهاية [1]

يقول الشاعر (من الرجز) :

والشمس كالمرآة في كف الأشل

فوظيفة «الكاف» ليست هي التقريب الذهني ، أو الجمع ، في ثوبة العقلي ، بين الشكل وهيئة الحركة كما يقول الناقد القديم [2] وربما كان الأصح أن نقول ان استخدام (الكاف) هنا كان من أجل إثارة انطباع استاطيقي . هذا الانطباع ، الذي يظهر في اختيار الكلمات

١) مصطفى ناصف : مشكلة المعنى فى النقد الحديث ٥٨ ـ ٥٩

٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ١٦٥ ، ١٦٩

والتراكيب والصور ، يوحي أن دلالة التشبيه دلالة خفية أو عميقة تحتاج إلى أن تتحسس في رفق . فليس التأثير الاستاطيقي مع هذه الأداة ـ الكاف ـ مفاجأة قوية ولكنه دعوة رقيقة إلى تأمل عميق . وفي الحق أن (كأن) غير مجدية في هذا السياق لأنها تخيل أن المسألة من قبيل ما يدرك بنشاط العواطف والأحاسيس ، وتحد من التأمل في المدلـول . وبعبارة أخرى إن التشبيه (بالكاف) يلائم طبيعة السياق ويؤدي إلى غرض الدعوة الرفيقة والتأمل العميق ، وخصوصاً أن الشمس تنطوي على جوانب (أسطورية) ولا يمكن أن نوضح موقفنا من هذا النشاط الخيالي التصويري بمعزل عن العلاقات أو الارتباطات التي تقوم حول الشمس . عبادة الشمس مشهورة . والعبادة لا تخلو من بواعث الشعور بالخوف والريب والخصومة الخافية [1] . فهل نستطيع أن نفيد من ذلك شيئاً في معنى الشمس ذاتها أو في تصور حركة المرآة في كف الأشل ؟ هل نستطيع أن نجد صدى هذا المنحى (الأسطوري) في تشكيل المعنى وبنيته اللغوية ؟ من الواضح أننا نميل في الاجابة عن هذا السؤال إلى القول : انه من الممكن أن يكون في التعبير بهذه الأداة ـ الكاف ـ إشارة إلى هذا البعد (الأسطوري) . فان هذه الأداة في سياقها تخيل شيئاً من التأمل العميق ، وخاصة إذا قيست بالتعبير بالأداة (كأنّ) . أو يقال في اختصار : ان مضمون التشبيه مع (الكاف) إنما يساق مساق الخفي البعيد الذي يحتاج إلى مزيد من العناية الفكرية . ولذلك يكون السياق كله ناهضاً باستشارة الفكر إلى تأمل ذي قيمة مطلوبة . ويكون المعول البلاغي هنا على أنّ (الكاف) وليدة الخبرة والمعاناة بنشاط «السياق» . وأن استبصار مدلولها الأدبي قد يرجع بنا إلى الجو الرمزي أو الأسطوري نستوحيه أو نعيد في ضوئه تشكيل جميع المعاني التي تدخل في بناء التشبيه وتركيبه من جديد ومغزى ذلك أن العلاقات في النظام الأسطوري اكثر تعقيداً [2] وعلى ذلك لا يكون القول بالتقريب أو الربط الذي يذهب إليه الناقد القديم هو الحق كله . فهذا ناجم من قصور تصور المدلول الأدبي للأداة وأجوائه . وبعبارة اخرى : ان المدلول الأدبي للأداة (الكاف) لا يقف عند حد (التقريب) الذهني أو الايضاح في ثوبه العقلي بل يدعي ان الأداة تؤذن بذلك التأمل العميق . يؤيد ذلك استعمال (التعريف) بعد الأداة في قوله (كالمرآة) ، الذي يشير إلى حقيقة واقعة ويقوي تقبل المعنى . أو يشيع في النفس ميلاً إلى تصور معاني الخوف والريب من حيث هي مجسمة في أشياء . والاضافة في قوله (في كفّ الأشل) ذات صلة لافتة . إذ توشك أن

(١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى/ ١٥٠

(٢) Harold Osborne: Aesthetics and Criticism P. 287

تكون أقرب إلى الوقفة المتأنية المتعمدة التي يراد بها تحسس موقعها من النفس أو الوقوف عند هذه الحال المصورة حال الخوف والريب والخصومة الخافية التي كشف الشاعر عن قوتها وثرائها في هذا النشاط الخيالي التصويري أو هذا الموقف الرمزي المعقّد .

***



الفصل السادس

جماليات الاستعارة وعلاقتها بنظرية (تفاعل الدلالات ونشاط السياق)

القول في موقف الناقد العربي القديم من الادراك الاستعاري يذكر بموقفه من التشبيه . فالناقد القديم لا يحتفل بنشاط الاستعارة الجمالي ، ولا يتعرض لعلاقتها بجماليات الشعر أو المعنى ، واذا ألمح الى سمة نفسية أو حدث عن حال وجدانية كانت واضحة بسيرة . وليس لبناء الاستعارة اللغوي جلاء ذوقي . وقل أن يلتفت إلى فاعلية التركيب أو السياق وأثره في قبول الصورة . وقل أنْ يصنع ذلك . ومن ثم كان تصوير جماليات الإدراك الاستعاري في تراثنا النقدي لا يخلو من صعوبة . والنظرة الغالبة أن الناقد العربي يرد الاستعارات إلى مقابلاتها من الحقائق ويخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكلمات ويتخذ على الدوام موقف (الايضاح) التعليمي الذي يبرر اتجاهه إلى الأصل اللغوي واستعمال القياس الذي يلجأ اليه كثيراً كيما يقتنع المتلقي بالمدلول . والسبيل هنا أن نلم - بايجاز ودقة - بموقف عبد القاهر من الإدراك الاستعاري ، وأن نستجلي تناول النقاد والبلاغيين المتقدمين له ، وأن نجاوزه إلى موقف نقدي توجيهي عن الرأي في جماليات الاستعارة ، وأن نحيل الحديث إلى صورة فنية خالصة .

- ١ -

١ - والاستعارة - وفقاً لعبد القاهر ليست مجرد (نقل) للفظ من أصله اللغوي واجراؤ ه على مالم يوضع له لسبب المشابهة . وإنما هي (إثبات) لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ . بيان هذا أنك لا تقول عن الرجل : رأيت أسداً إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساوٍ للأسد في شجاعته وجرأته ، ثم تعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ أسد ، ولكنه يعقله من معناه ، وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجعله أسداً ، مع العلم بأنه رجل ، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغاً يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة[1] . وإذا كان الأمر كذلك علمت أن قولهم في الاستعارة أنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل . أو أنها - كما يقول القاضي أبو الحسن - ما اكتفى فيه بالاسم المستعار من الأصلي ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ، لا يصح الأخذ به . لأن ذلك يلغي الفروق القائمة بين الاستعارة وبعض مظاهر النشاط اللغوي الأخرى . وحتى كأن لا فصل بين الاستعارة وبين تسمية المطر سماء والنبت غيثاً والمزادة راوية وأشباه ذلك مما يوقّع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب[2] ، فضلاً عن أنه يهدم فكرة الادعاء والإثبات

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٣٣١
(٢) المصدر السابق / ٣٣١ - ٣٣٢

التي تقوم عليها الاستعارة ـ كما بينا ـ هدماً تاماً ، وينتهي إلى شيء من الاستحالة والتناقض[1] .

عبد القاهر يرى أن الاستعارة تقوم على فكرة الادعاء والإثبات لا النقل ، وأن مآل الأمر فيها أو القصد بها الى «المعنى لا اللفظ» . وهذه خاصية لا شك فيها . فالاستعارة لو كانت نقلا وكان قولنا : رأيت أسداً بمعنى رأيت شبيها بالأسد ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة لكان محالاً أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد أو هو أسد في صورة إنسان . كما أنه محال أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد أو يقال : هو شبيه بأسد في صورة إنسان[2] . ومما يؤكد ذلك ، من منحى آخر ، أن في الاستعارة مالا يتصور تقدير النقل فيه البتة . وذلك مثل قول تأبط شراً (من الطويل) :

إذا هزه في عظم قِرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

فانه لما جعل المنايا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيها . . . . فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعار لفظ النواجذ ، ولفظ الأفواه ، لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ ، وشيء قد شبهه بالأفواه ، فليس إلا أن تقول : إنه لما ادّعى أن المنايا تسر وتستبشر ، إذا هو هز السيف ، وجعلها لسرورها بذلك تضحك ، أراد أن يبالغ في الأمر : فجعلها في صورة من يضحك ، حتى تبدو نواجذه من شدة السرور . فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة : إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء ، واذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه : من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ، ونقل لها عما وضعت له ، كلام قد تسامحوا فيه ، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له بل مقراً عليه[3] .

٢ ـ والاستعارة على ضربين : أحدهما ينقل فيه الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم ، فتجريه عليه وتجعله متناولاً له تناول الصفة ـ مثلاً ـ للموصوف ، وذلك نحو قولك : «رأيت أسداً» ، وأنت تعني رجلاً شجاعا . و «عنت لنا ظبية» . وأنت تعني امرأة . . . . فالاسم في هذا كله كما تراه متناولاً شيئاً معلوماً يمكن أن ينصّ عليه فيقال إنه عنى بالاسم وكني به عنه ونقل عن مسماه الأصلي فجعل اسماً له على سبيل

(١) المصدر السابق / ٣٣٣ ـ ٣٣٤

(٢) المصدر السابق / ٣٣٣

(٣) المصدر السابق / ٣٣٥ ـ ٣٣٦

الإعارة والمبالغة في التشبيه[1] . والثاني أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال : هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منا به ـ ومثال قول لبيد (من الكامل) :

وغـداةِ ريحٍ قد كشفـتُ وقرّةٍ إذْ أصبحـتْ بيَدِ الشَمالِ زِمامُها

وذلك أنه جعل للشمال يداً ، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك «انبرى لي أسد يزأر» و«سللت سيفاً على الأعداء يفلّ لأن معك في هذا كله ذاتا ينص عليها وترى مكانها في النفس ، إذا لم تجد ذكرها في اللفظ ، وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد ، بل ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده ، ومقادته في كفه ، وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس من غير أن يكون هناك شيء يحس ، وذات تتحصل ، ولا سبيل لك إلى أن تقول : كنى باليد عن كذا وأراد باليد هذا الشيء أو جعل الشيء الفلاني يداً كما تقول : كنى بالأسد عن زيد وعني به زيداً وجعل زيداً أسداً ، وإنما غايتك التي لا مطلّع وراءها أن تقول : أراد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفاً كتصرف الإنسان في الشيء يقلبه فاستعار لها اليد حتى يبالغ في تحقيق الشبه . وحكم الزمام في استعارته للغداة حكم اليد في استعارتها للشمال إذ ليس هناك مشارٌ إليه يكون الزمام كناية عنه ولكنه وفّى المبالغة شرطها من الطرفين فجعل على الغداة زماماً ليكون أتم في إثباتها مصرفة كما جعل للشمال يداً ليكون أبلغ في تصييرها مصرفة[2] .

واستخراج التشبيه من النوع الأول لا يحتاج إلى تأول وإنما هو وصف يلقاك من المستعار نفسه لا مما يضاف إليه . أي أنّ الشبه موجود في الشيء الذي استعرت له اسمه. وهو الأسد ـ مثلاً ـ من نحو قولك : «رأيت أسداً[3]» . أما استخراج التشبيه في النوع الثاني فإنه يحتاج إلى تأول . أو أن الشبه فيه وصف لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف اليه ، ولايتراءى لك إلا بعد أن تخرق اليه ستراً ، وتعمل تأملاً وتفكراً ، وبعد أن تغير الطريقة ، وتخرج عن الحد الأول . ألا ترى أنك ـ مثلاً ـ في قول زهير (من

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٤٢ ، وانظر الأسرار أيضاً / ٢٢٠ وما بعدها

(٢) المصدر السابق / ٤٢ ـ ٤٤

(٣) المصدر السابق / ٤٤ ـ ٤٥ ، ٤٨

الطويل) :

صحا القلبُ على سَلمى وأقصرَ باطِلُه وعـرِّي أفـراسُ الصبـا ورواحله

لا تستطيع أن تثبت ذواتاً أو شبه الذوات تتناولها الأفراس والرواحل في البيت على حد تناول الأسد الرجل الموصوف بالشجاعة والبدر الموصوف بالحسن أو البهاء . . . . وليس إلا أنك أردت أن الصبا قد ترك وأهمل ، وفقد نزاع النفس اليه وبطل ، فصار كالأمر ينصرف عنه فتعطل آلاته ، وتطرح أداته ، وكالجهة من جهات المسير نحو الحج أو الغزو أو التجارة يقضي منها الوطر فتحط عن الخيل التي كانت تركب إليها لبودها ، وتلقى عن الإبل التي كانت تحمل لها قتودها[١]» .

٣ ـ ووجه الشبه في الاستعارة مفرد ومركب . والشبه في المركب حالة مركبة من مجموع الكلام . فقوله «الآن أخذ القوس باريها» وان كان القوس تقع كناية عن الخلافة والباري عن المستحق لها فإنه لا يجوز أن يقال إن القوس مستعار للخلافة على حد استعارة النور والشمس ، لأجل أنه لا يتصور أن يخرج للخلافة شبه من القوس على الانفراد وأن يقال : «هي قوس» كما يقال : «هي نور» و«شمس» ، وإنما الشبه مؤلف لحال الخلافة مع القائم بها من حال القوس مع الذي براها[٢] .

ووجه الشبه باعتبار العلاقة بين جنسي المستعار والمستعار له ثلاثة أنواع :

أ ـ أن يرى معنى الكلمة المستعارة موجوداً في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقه . أي أن يكون المستعار والمستعار له جنساً واحداً . ومثاله استعارة الطيران لغير ذي الجناح اذا أردت السرعة ، وانقضاض الكواكب للفرس اذا أسرع في حركته من علو ، والسباحة له إذا عدا عدواً كان حاله فيه شبيهاً بحالة السابح في الماء ، ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة والعدو كلها جنس واحد من حيث الحركة على الإطلاق[٣] .

ب ـ أن يكون الشبه مأخوذاً من صفة توجد في جنسين مختلفين . كقولك «رأيت أسداً» تريد رجلاً . فالوصف الجامع بينهما هو الشجاعة[٤] .

جـ ـ والثالث وهو الصميم الخالص من الاستعارة . وحدّه أن يكون الشبه مأخوذاً

(١) المصدر السابق : / ٤٥

(٢) المصدر السابق : / ٢٣٨ ٢٣٨ ، ٩٤ .

(٣) المصدر السابق : / ٥٢ وما بعدها .

(٤) المصدر السابق : ٥٨ وما بعدها

من الصور العقلية . وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب كما جاء في التنزيل من نحو قوله عز وجل «واتبعوا النور الذي أنزل معه[1]» . وهذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ، وهو يحتاج إلى صفاء في الذهن ، ونفاذ في العقل ، وسلامة في الطبع . وهو على أصول وأنواع :

آ ـ أحدها أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس للمعاني المعقولة كاستعارة النور للبيان والحجة ، فهذا شبه أخذ من محسوس لمعقول[2] .

ب ـ أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن الشبه مع ذلك عقلي كقول النبى صلى الله عليه وسلم : «إياكم وخضراء الدّمَن» الشبه مأخوذ للمرأة من النبات إلا أنه لم يقصد بالتشبيه لون النبات وخضرته ولا ما شاكل ذلك ، بل القصد شبه عقلي بين المرأة الحسناء في المنبت السوء ، وبين تلك الناشئة على الدمنة وهو حسن الظاهر في رأى العين مع فساد الباطن وطيب الفرع مع خبث الأصل[3]» .

جـ ـ والأصل الثالث أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول . ويتم بطريقين :

ا ـ أولهما وأعمهما تشبيه الوجود من الشيء مرة بالعدم ، والعدم مرة بالوجود[4] .

ب ـ والطريق الثاني أن يكون الشبه على اعتبار صفة معقولة يتصور وجودها مع ضد ما استعرت اسمه . كأن يقال : «لقي الموت» يريدون لقي الأمر الأشد الصعب الذي هو في كراهة النفس له كالموت[5] .

٤ ـ كذلك اهتم عبد القاهر بقلب التشبيه استعارة ، ولاحظ أن نظام العبارة في الاستعارة يختلف عن نظامها في التشبيه . وألحّ على ضرورة تحليل البناء الاستعاري وكشف دقائق طبيعته ومعانيه ، ورجع الى ما سماه «الشبه» في الصفة أو في مقتضاها . والتفت إلى مظاهر المعنى الحساسة في بناء الاستعارة ولذلك تراه يمس جانب التعريب والتنكير ، وينبه على «معاني النحو» ويتحدث عن وظيفة «الأداة» في التركيب الاستعاري ، ويثير مناقشات حول الفارق بين وجود «الأداة» وحذفها في هذا التركيب . وخلاصة موقفه هنا : أنّ الشبه ـ في التركيب ـ إذا كان في مقتضى الصفة أو في حكم لها ، وكان التشبيه صريحاً بذكر الأداة ، فإنه لا يجوز أن تسلط عليه الاستعارة ، ولا أن تحذف الأداة . ـ أي تقلب التشبيه استعارة ـ ، فأنت لو حاولت في قول النابغة : (من الطويل)

---

(١) المصدر السابق / ٦٠ وما بعدها
(٢) المصدر السابق / ٦١ وما بعدها
(٣) المصدر السابق / ٦٢ وما بعدها
(٤) المصدر السابق / ٦٧
(٥) المصدر السابق / ٧٢ ومابعدها

فانكَ كالليل الذي هو مدركي وإنْ خلتُ أنَّ المنتأى عنك واسعُ

أن تعامل الليل معاملة الأسد في قولك «رأيت أسداً» أعني أن تسقط ذكر الممدوح ـ أي تقلب التشبيه استعارة ـ من البين لم تجد له مذهباً في الكلام ولا صادفت طريقة توصلك إليه . لأن ذلك يهدم «المبالغة» التي جاء عليها التركيب ، ويلغي المعنى الذي قصد إليه الشاعر[1] . أما إذا كان الشبه في الصفة نفسها ـ دون مقتضاها ـ أي كان وصفاً معروفاً في الشيء قد جرى العرف بأن يشبه من أجله به وتعورف كونه أصلاً فيه يقاس عليه : كالنور والحسن في الشمس والاشتهار والظهور وأنها لا تخفى فيها أيضاً . وكالطيب في المسك والشجاعة في الأسد . . . وما شاكل ذلك من الأوصاف التي لكل وصف منها جنس هو أصل فيه ومقدم في معانيه ـ فاستعارة الاسم للشيء على معنى ذلك الشبه تجيء سهلة منقادة وتقع مألوفة معتادة[2] .

ثم يتطلع إلى إقامة نظام يكشف أسرار النشاط التصويري واستعمالاته ، فيقرر أن التركيب الذي يكون كل واحد من المشبه والمشبه به مذكوراً نحو «زيد أسد» و«هند بدر» فإن في اطلاق الاستعارة عليه بعض الشبهة ، أو أن الإعارة فيه ليست صحيحة ولا حقيقة . وأنّ من الأصح أن تقول إنه تشبيه ، بخلاف الاستعارة التي من شأنها أن تسقط ذكر المشبه من البيت وتطرحه وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به كما في قولك : «رأيت أسداً ، تريد رجلاً شجاعاً . فاسم الذي هو المشبه غير مذكور بوجه من الوجوه كما ترى[3] .

على أن عبد القاهر يلّح على «معاني النحو» ويحاول أن يصل الى نتائج واضحة عن الفروق بين الاستعارة والتشبيه ، وأن يطلعنا على طريقة خاصة في تصور النشاط الخيالي التصويري . فأنت في الاستعارة تثبت المعنى للمستعار له أو تدعيه ، حيث يقع الاسم المستعار مبتدأ بنفسه أو فاعلاً أو مفعولاً ومجروراً بحرف الجر ، أو مضافاً اليه[4] فالبيت كقول الشاعر (من الطويل) :

وفي الجيرة الغادين من بطن وَجْرَةٍ غزالٌ كحيلُ المُقلتين ربيبُ

(١) المصدر السابق / ٢٢٥ ـ ٢٢٧

(٢) المصدر السابق / ٢٣٠ ـ ٢٣١

(٣) المصدر السابق / ٢٩٨ وما بعدها ، وانظر المصدر نفسه / ٢٢٣

(٤) المصدر السابق / ٢٢٣ ـ ٢٢٤ ، ٣٠٣ ـ ٣٠٤

والفاعل كقولك «بدا لنا أسد» و «عنت لنا ظبية» ، والمفعول كقولك «رأيت أسداً» والمجرور نحو قولك «لا عار ان فر من أسد» والمضاف اليه كقول الشاعر (من الكامل) :

يا ابن الكواكبِ من أئِمّة هاشمٍ والرُّجَّح الأحساب والأحلامُ

وذلك على خلاف التشبيه الذي يكون اسم المشبه به فيه خبر مبتدأ (أي خبر المشبه المذكور) أو منزّلا منزلته . أعني أن يكون خبر كان ، أو خبر كأن ، وأخواتها . أو مفعولاً ثانياً لباب علمت لأنّ هذه الأبواب كلها أصلها مبتدأ وخبره أو يكون حالاً[1] . وفي هذا المقام ينبه إلى أنه لا يجوز إطلاق الاستعارة في كل موضع يذكر فيه الخبر (المشبه به) بلفظ التعريب ، أو يحسن دخول حرف التشبيه فيه بسهولة ، وذلك نحو قولك «هو كالأسد» و «هو كشمس النهار[2]» . أما إذا جاء الخبر (المشبه به) نكرة غير مختصة كقولك : «هو كبحر» و «هو كأسد» فان في إطلاق الاستعارة عليه جانباً من القياس . وذلك لأن التشبيه لا يكاد يجيء نكرة مجيئاً يرتضى إلا أن يخصص بصفة نحو «كبحر زاخر» ، ولأن الاسم قد خرج بالتنكير عن أن يحسن إدخال حرف التشبيه عليه[3] .

٥ ـ أما عن بلاغة الاستعارة ونشاطها الأدبي فان عبد القاهر يحتفل بالإيجاز ، والإيضاح ، والتشخيص أو التجسيم ، ويشير إلى الاستعارة التي تلطف الأوصاف الجسمانية فتعود روحانية ، ويلم بالصياغة أو النظم ويحاول أن يرجع بلاغة الاستعارة إلى طريقة التعبير أو تنظيم الكلمات . وهو إذ يتعرض لفكرة المشابهة يتحدث عن قوة العلاقة بين المستعار والمستعار له ، وأثر ذلك في جمال الاستعارة ويبينّ أنه كلما زاد التشبيه خفاء زادت الاستعارة حسناً . ولكي نشرح هذا الموقف شرحاً أوفى لا بد من ذكر بعض الأمثلة .

أ ـ فالاستعارة صورة مقتضبة من صور التشبية[4] ، «ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر[5]» .

ب ـ وإلى جانب الإيجاز والاختصار المختص به في مجال النشاط الجمالي للاستعارة يحضر المتأمل أن الاستعارة ـ وفقاً لعبد القاهر ـ تستطيع أن تعطي الأشياء قيمة فنية من خلال ارتباطها (بالوضوح) أو (البيان) . وقد أشار عبد القاهر إلى هذه الصلة حين قال : «إنك ترى بها المعاني الخفية بادية جلية[6]» . وها هنا نتبين كيف توجه بعض المطالب

---

(١) المصدر السابق / ٢٢٤ ، ٣٠٢ ، ٣٠٧

(٢) المصدر السابق / ٣٠٤

(٣) المصدر السابق / ٢٢٧ ـ ٢٢٨ ، ٣٠٤ ـ ٣٠٥

(٤) المصدر السابق / ٢٨

(٥) المصدر السابق / ٤١

(٦) المصدر السابق / ٤١

المحددة النشاط الاستعاري وكيف تعين على تقبل المواقف الموجهة التي لا تنتمي إلى المجال الأدبي للنشاط التصويري ، وتخلق بناء لغوياً أو صياغة مجازية تستبد بالاستعارة وتعطيها حدوداً مستقرة ، وأسواراً محددة .

جـ ـ وإلى جانب الإيجاز والإيضاح هناك معنى التشخيص أو التجسيم الذي يلازم الاستعارة كثيراً .

ومن نماذجة قول عبد القاهر أنك «ترى بها الجماد حيّاً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مُبينة . . . وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون[1]»

د ـ ويتميز من هذا الغرض ـ التشخيص والتجسيم ـ تميزاً ما ذهابه إلى طريقة بناء الاستعارة وتأليفها . فان تكن فاعلية الاستعارة ترتبط بقوة العلاقة بين المستعار والمستعار له أو بما سماه عبد القاهر (المبالغة) في التشبيه[2] . فإن ارتباطها بطريقة الاثبات أو (النظم) ارتباط أوسع وأعمق من ذلك . فالنشاط الاستعاري لا يقدم إلينا دائماً حدوداً واضحة ولا يسعف على وجود مشابهة موضوعية بين شيئين على نحو ما في الاستعارة التصريحية . وعبد القاهر يعبر عن هذا المنحى أو الاتجاه حين يقول إن طريقة الإثبات أو النظم لها أهمية خاصة في نشاط الاستعارة الأدبي . وان أهمية الاستعارة لا ترجع إلى قوة الشبه أو (المبالغة) التي تحدث عنها النقاد من قبله . ذلك أن من العسير الفصل بين (النظم) و (جمال الاستعارة) . فالاستعارة في هذه الحالة ليست مجرد مجاز في اللغة من أجل نقل المعنى أو من أجل المبالغة فيه . انما تأخذ الاستعارة شكلاً حياً بحيث نجد هناك ارتباطاً وثيقاً بين نشاطها الأدبي من ناحية ، وتركيبها النحوي من ناحية أخرى . حقاً إن الاستعارة ـ كما يقول عبد القاهر ـ «تقتضي قوة الشبه وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به ، ولكن ليس ذاك سبب المزية . وذلك لأنه لو كان ذاك سبب المزية لكان ينبغي إذا جئت به صريحاً ـ فقلت : رأيت رجلاً مساوياً للأسد في الشجاعة وبحيث لولا صورته لظننت أنك رأيت أسداً ، وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة ـ أن تجد لكلامك المزية التي تجدها لقولك : رأيت أسداً ، وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون[3]» .

ليست المزية في المثبت ، ولكنها في طريقة الإثبات نفسها . يقول الشاعر (من البسيط) :

فأسبلت لؤلؤاً من نرجس وسقت ... ورداً وعضّت على العُناب بالبرد

(١) المصدر السابق / ٤١

(٢) المصدر السابق / ٢٢١ ـ ٢٢٢ ، ٢٣١ ـ ٢٣٢

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٣٤٤

هنا يلاحظ عبد القاهر قائلاً: من الممكن نظرياً أن تجيء بالشبه صريحاً فتقول «فأسبلت دمعاً كأنه اللؤلؤ بعينه . من عين كأنها النرجس حقيقة» ، ولكن هذه الطريقة تلغي الفاعلية التي جاء عليها النشاط الاستعاري . ولا تستطيع أن تجد فيها أية مزية خاصة . ولذلك يقول عبد القاهر إن طريقة الشاعر في إثبات الشبه في مثل هذا البيت هي التي أضافت إلى قوة الاستعارة[1] .

من هذا الوجه نستطيع أن نتابع عبد القاهر في بحثه الفرق بين جماليات الاستعارة والتشبيه . فالتشبيه طريقة في بناء الكلمات وترابطها تختلف بعض الاختلاف عن الاستعارة . وهو من أجل ذلك يذهب إلى أنه كلما زاد التشبيه خفاء ، وغث مخرجه من الاستعارة كانت الاستعارة أكثر حسناً . يقول : «واعلم أنّ من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسناً ، حتى انك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع . ومثال ذلك قول ابن المعتز (من مجزوء المديد) :

أثمرت أغصان راحته بجنان الحسن عنابا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به بدا التركيب أو التنظيم الشاعري للكلمات أقل روعة[2] ؟

ذلك كله صدى النظم وصدى صفة الاستعارة بالتركيب النحوي أو الإلحاح على مشكلة «الإسناد» . ومن أجل ذلك راح عبد القاهر ـ كما سبق أن ذكرنا ـ يقارن بين قوله تعالى «واشتعل الرأس شيبا» ، واشتعل شيب الرأس ، واشتعل الشيب في الرأس . ويستوقفنا عند كثير من مظاهر النشاط الخيالي الشعري . ويرى أن نشاط الاستعارة الجمالي يجب أن يتذوق في ضوء تفهم التركيب النحوي المستخدم في تكوينها[3] . ويلح على أن الاهتمام بمعاني النحو يكفل توضيح فاعلية اللغة والشعر فضلاً على فاعلية الاستعارة . فمعاني النحو كالأصباغ في الرسم . فكما أنك ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج : إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها إلى ما لا يهتدي إليه صاحبه . كذلك الشعراء ـ أو المبدعين ـ في توخيهم معاني النحو أو وجوه بناء الكلمات وتنظيمها[4] .

- ٢ -

ومن أجل معرفة فاعلية الاستعارة ، في الموروث النقدي والبلاغي وإدراك نشاطها

(١) المصدر السابق / ٣٤٥
(٢) المصدر السابق / ٣٤٦
(٣) المصدر السابق / ٧٨ ـ ٨١
(٤) المصدر السابق / ٧٠

الجمالي ، يكفي أن نلم ببعض الملاحظات الأساسية التي تتردد في هذا الموروث من زوايا مختلفة . لقد لاحظنا - في الفصل السابق - ما يتميز به النقد العربي القديم من تركز حول (التشبيه) . وأثر ذلك في إعطاء مفهوم خاص للنشاط الخيالي التصويري . وفي ظل هذه العناية الفائقة بالتشبيه والاعتقاد التام بقوته وعلاقته بالشعر نشأت نظرة خاصة الى (الاستعارة) . أي أن الموقف الإشاري في التشبيه الذي يقوم على الربط والمقارنة والمحافظة على الحدود المتمايزة بين الأشياء كان هو نقطة البدء التي اتخذها النقاد والبلاغيون في النظر الى شؤ ون الاستعارة . وهو الذي أثار بعض النقاد ووجههم الى منحى خاص يدور حول طبيعة الاستعارة ومعناها ووظيفتها .

الناقد القديم ينكر في بحث اللغة والمعنى إذابة الفوارق والحدود . ويلح دائماً على الفرق بين الدائم والمتغير ، بين الصفة ونقيفها ، ويقسم كل شيء أقساماً . ولذلك تبدو حقائق النشاط اللغوي أو (تفاعل الدلالات) ضائعة ويصبح الهجوم على النشاط الاستعاري منهجاً صحيحاً في المعرفة عند القدماء . هذا الهجوم يبلغ أقصى ما قدّر له من حب لدى أنصار الطبع وعمود الشعر . وموقفهم الفكري هنا ينبغي أن يكون واضحاً أمامنا كل الوضوح . وخلاصة هذا الموقف : انكار كل ما يجافي تقاليد الشعر العربي الموروثة . وما سمي عمود الشعر . ومن ثم كانت الاستعارة وتجديد الصياغة معا باطلاً . ومن أجل ذلك خيل إلى هؤ لاء النقاد أن تشكيل الشعر اللغوي أو طريقة بنائه وتركيبه لا يكون شيئاً غير (المألوف) أو (الموروث) . أما تحوير المعنى القديم وتغيير طريقة العبارة عنه فقد كان غريباً عن مباحثهم ومناهجهم في التفكير . وأقرب إلى أن يكون ضرباً من الإحالة والتعسف . ومن أجل ذلك أيضا أهملت فاعلية الاستعارة ، فنظر إليها على أنها مجرد زينة أو تحسين لنموذج سابق أو معنى قديم وعوملت على أنها من قبيل التأليف الحسن واللفظ البارع الذي «يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً»[1] وأنها لا تؤدي وظيفة جمالية ولا تقدم إلينا يداً في تحليل لغة الشعر ونشاطه الخيالي ، ولا تخلق مجالاً أوسع من الأشارة أو المعنى القريب . ولأمر مانبه الناقد القديم إلى تأثير التشبيه في تعقيد مشكلة المعنى ، وأصبح شغل غير واحد من النقاد هو إعطاء التشبيه أهمية خيالية - بالقياس إلى الاستعارة - وسبب ذلك - كما يقول ابن الأثير - «أن حمل الشيء على الشيء بالمماثلة إما صورة وإما معنى يعز صوابه ، وتعسر الإجادة فيه ، وقلما أكثر منه أحد إلاّ عثر[2]» . ولأمر ما كانت الاستعارة - في كثير من الأحيان - ترتبط بإحساس بسيط وحيد الدلالة ،

(١) الآمدي : الموازنة ١/ ٤٢٥

(٢) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانه نهضة مصر - القاهرة ١٩٥٩ - ١٩٦٢ /٢٠ ١٣٢

ويتخير في تقييمها زوايا المعنى التي ترتبط «بالمقاربة» ، ويطلب في التشبيه الندرة والاستطراف[1] وكأن التشبيه يضيف إلى المعنى أبعاداً أكثر لا تحتملها الاستعارة ولا تقصد بطبيعتها إليها - ويقال «أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر وتشبيه نادر واستعارة قريبة[2]» .

وفي ضوء هذا التصور كله يمكن أن نفهم لماذا جمع ابن المعتز (٢٩٦ هـ) في «البديع» بين الاستعارة» - التي هي عنصر أصيل في الشعر - وطرق أداء تتعلق بالشكل ولا تمس جوهر الشعر في كثير ، ولا هي حتمية فيه . وهي التجنيس والطباق ورد العجز على الصدر ومذهب عقلي مأخوذ باعتراف ابن المعتز عن الجاحظ - أي عن المعتزلة - وعلماء الكلام هو المذهب الكلامي[3] . وكأن النشاط الاستعاري في حقيقته وظيفه واحدة . أو كأنه يهدف الى الكشف والمعرفة من خلال التخلي عن عناصر غير قليلة أو إهمال جوانب من المعنى أو السياق . وفي ضوء ذلك أيضاً يمكن أن يفهم لماذا أغفل قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) الاستعارة إغفالاً تاماً في كتاب يبحث في نقد الشعر ، واستبعدها كل الاستبعاد من عناصر الشعر الأساسية[4] . أو لماذا ظلت الاستعارة بالنسبة للآمدي (٣٧١ هـ) بمنأى عن الذوق العام[5] - الذي لا يتكىء على الاستعارة في خلق المعنى ، ولا يحس بأنها هي العنصر الأصيل الذي يستحيل - دونه - النشاط الخيالي الشعري - لما فيها من تغير لافت في نظام الدلالات واضطراب كبير في مفهوم الحدود التي مثلها القدماء في نماذجهم ، وتغيير جذري في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرتها . ان الاستعارة تذيب الفروق وتلغي الحدود والمسافات وتُنكر - في بحث اللغة والمعنى - آثار الثنائية ، واختصار المعنى في كيفية معينة أو صفة واحدة . ومن ثم فإنّ الناقد القديم نظر إليها على أنها تناقض الفلسفة اللغوية القديم التي عاشت دهراً طويلاً ، وتهدم مبدأ «الثنائية» أو تعبث بحتمية «الوضوح» الذي لا يمكن أن ينال منه الشكل . وتصور فاعلية الشعر تصوراً ملائماً لهذا الموقف القريب ، ولم يكف عن التطلع الى أن النشاط الاستعاري لا أثر له في خلق الخيال البياني أو في تكوين المعنى . ومن هنا كان القاضي الجرجاني يقول «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب . . . ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة

---

(١) المبرد - الكامل - ٣/ ٢٨ ، ٤٨ - ٥٠

(٢) المرزوقي - شرح ديوان الحماسة . تحقيق أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٣ ، ١/ ١٠

(٣) ابن المعتز - كتاب البديع - تحقيق كراتشقوفسكي - دار الحكمة - دمشق - (بدون تاريخ / ٥٣)

(٤) قدامة بن جعفر - نقد الشعر / ١٧

(٥) راجع الأمدي : الموازنة (باب ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات) ١/ ٢٥٩ - ٧٨١ .

والبديع اذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[1] وكأن الاستعارة ـ على الأقل ـ تعبير ط المعنى أو لا يوفيه كل حقوقه الممكنة . أريد أن أقول ان الناقد القديم لم يكن ـ ف نقدي ـ يعني بالاستعارة النشاط الخيالي التصويري الخالي من الإشارة أو الزينة . وإنما يعني فيما يظهر العبث بالمقومات الدائمة للتفكير الفني ومجافاة الذوق العام الذي يرفض التجسيم ويكره أن تذوب مكانة الأشياء ، وفي هذا كله يتضح ضعف القدرة على تذوق مدلول الاستعارة الحيوي ، ومواجهة ما في العبارة الشعرية من معنى كثيف أو تعقيد جَم . أو ما في السياق من دلالات متفاعلة وعناصر متقاطعة .

ولما كان (التشبيه) يحتل في الموروث النقدي أهمية كبرى وكان سلطانه في النفوس قيّماً عميقاً ، فإن هؤلاء الذين يعشقون النشاط الاستعاري ويلحون عليه لم يستطيعوا أن يعطوا للموقف النقدي حول الاستعارية خصباً عميقاً . ذلك أن الفتنة (بالتشبيه) وبطبيعته التركيبية التي تكفل التمايز بين الحدود والأشياء ، أضفى على مفهوم الاستعارة تبسيطاً غير مشروع . وقل أن تجد عند أولئك الذين شغفوا بالاستعارة التفاتاً قوياً ، إلى ما في قلب التشكيل الاستعاري من عمق وثراء ، يطمأن إلى وفائه . أو وعياً كافياً بعناصر النشاط الاستعاري المسؤولة عن تكوين المعنى وقد ظل الناقد القديم يذكرنا بأن هناك نظاماً معترفاً به لا يجوز الخروج عنه . وتمثلاً معيناً للغة وتشكيلها يقاس عليه نشاط الشاعر الخيالي ، ويعتقد أن النشاط الاستعاري معزول عن فاعلية السياق أو يصرّ على أن يفهم هذا النشاط في ضوء وحدة الإشارة وتحددها .

والذي يقرأ موقف الناقد العربي القديم من الاستعارة لا بد أن يلاحظ إهماله لفاعليتها وشكه في اعتبارها جزءا من الدلالة الخاصة بالعمل الفني . وليس من اليسير أن يظفر بتوضيح نشاطها الجمالي أو يتبين علاقتها بفاعلية السياق .

بهذا نستطيع أن نفهم كل محاولات النقد العربي الخاصة بالاستعارة ، وأن نحلل كل ما بذل من طاقات خصبة في تصوير نشاطها البلاغي . ولنحاول الآن أن نصف هذه المحاولات وصفاً موجزاً . ويمكننا أن نقول هنا بأن مفهوم الاستعارة في النقد العربي يتحدد على أنها علاقة لغوية تقوم على مقارنة طرفيها ـ المستعار منه والمستعار له ـ وأنها تعتمد الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس من التشابه . ومن أجل ذلك كان ابن قتيبه (٢٧٦هـ) يرى أن العرب «تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا

---

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، وعلى البجاوه ـ عيسى الحلبي ـ القاهرة (بدون تاريخ) / ٣٣ ـ ٣٤

كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً[1] ، وكان الجاحظ (٢٥٥ هـ) قبله يشير بطريقة ما إلى أنه إذا عنينا عناية خاصة بفكرة انتقال الدلالات فمعنى ذلك أن النشاط الاستعاري قد وضع تحت ضوء خاص . وبعبارة أخرى إذا أمعنا النظر في الاستعارة وجدنا فكرة انتقال الدلالات تؤدي ـ لا محالة ـ إلى فهم خاص لها . ومن هذا الوجه كان يرى أن الاستعارة هي «تسمية الشيء باسم غيره إذ قام مقامه[2]» . وإذا نظرنا إلى موقف ابن المعتز من الاستعارة فإن اهتمامنا الخاص ـ باختلاط مفهوم الاستعارة بمفهوم التشبيه[3] ـ لا يغير العلاقة القائمة بين الاستعارة وفكرة الانتقال في الدلالات . ابن المعتز يربط بين الاستعارة ونظرية النقل «أو الاستبدال» اللغوي . ومن خلال هذا الربط يريد أن يتعمق النشاط الاستعاري وأن يوضح فاعلية الشعر . إن الاستعارة هي نقل الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها[4]» وإذا أهملت هذه العلاقة لن نستطيع أن نكشف كشفاً تاماً عن لب الاستعارة وبعبارة أخرى خرجنا من التشكيل الاستعاري إلى التعبير العادي . ومن المجاز إلى الحقيقة . وتقرأ موقف النقد العربي من مشكلة الاستعارة في القرن الرابع فتجد أن مثل هذا الفهم ـ أعني فكرة الانتقال في الدلالة ـ يعتبر ـ في الواقع ـ خلقاً لمبدأ فكري معين في فهم الاستعارة . وهذا صحيح . ففاعلية الاستعارة أو مدلولها الجمالي لا يزال موقوفا على ما نسميه «النقل» أو «الاستبدال» والمسألة قد تنتهي الى أن هذه الفكرة تعتبر في كثير من الحالات تصوراً أساسياً لنشاط المعنى أو مفهوم الخلق اللغوي . ومن ثم كان الآمدي يقول : (وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به[5]) ويرى أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس له (إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه[6]) وان لها حداً تصلح فيه (فإذا تجاوزته فسدت وقبحت[7]) . وهذا الحد مرتبط بطبيعة العلاقة بين المستعار والمستعار له .

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ـ تحقيق السيد احمد صقر ، عيسى الحلبي ـ القاهرة سنة ١٩٦٧ / ١٠٢ وانظر أيضاً .. الشعر والشعراء ١/ ١٧٧ ـ ١٧٨

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ١٥٣

(٣) ابن المعتز : كتاب البديع . (وذلك قوله : الفكرة مخ العمل) / ٢

(٤) المرجع السابق / ٢

(٥) الآمدي : الموازنة ١/ ١٩١

(٦) الآمدي : الموازنة ١/ ٢٥٠

(٧) الآمدي : الموازنة ١/ ٢٤٢

وكان الحاتمي (٣٨٨ هـ) يقول : «حقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له الى شيء لم تجعل له[١]» . ومن هنا ظل الرماني (٣٨٦ هـ) والعسكري (٣٩٥ هـ) يعتبر انها نقلاً لغوياً لا رصيد له من المعنى . فهى عند الرماني «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة[٢]» وعند العسكري «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»[٣] وبعبارة اخرى إن «النقل» اللغوي هو الشيء الذي لا يستطاع فهم الإدراك الاستعاري أو الخلق الفني دونه . أو هو الطريق الذي يتحول فيه النشاط اللغوي من مجرد المدلول الاشاري القريب الى ذلك العمل الفني الذي يحقق نوعاً من النشاط الخيالي التصويري . وكأن تأثير الإدراك الاستعاري وبواعثه لا يمكن توضيحه إلا في ضوء هذه النظرية ـ نظرية النقل والاستبدال اللغوي ـ وكأن النشاط الجمالي الخاص بالاستعارة لا علاقة له بمدلول الخلق اللغوي ، ولا بفاعليه التركيب أو نشاط السياق . وإنما هو نشاط يرجع الإلحاح عليه كما يتوقف فهمه على النشاط الخيالي الذي يحتاج إليه خلق الشعر أو التشكيل الاستعاري الذي يشترك في تكوينه .

ومن هنا شغف النقاد بالبحث عن التناسب العقلي الذي يجمع بين طرفي الاستعارة وألحوا على ما يسمى المعنى المشترك وقالوا : «إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة» [٤] . وأن مدار الأمر فيها على تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب الطرفان [٥] و «خير الاستعارة ما بعُدَ وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس» [٦] . وفي ضوء هذا الفهم قال ابن طباطبا عن بيتي المثقب العبدي عن ناقته ـ مع ما فيهما من تفاعل في الدلالات وتشابك في بنية المعنى :

تقول وقد درأت لها وخيني ... أهذا دينه أبداً وديني
أكل الدهر حلٌ وارتحالٌ ... أما يبقي عليَّ ولا يقيني

إنهما من الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة «فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة ، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول» [٧]. هذا الموقف الذي يلغي فاعلية الاستعارة ويهدم نشاط السياق انطلق

(١) الحاتمي ـ الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٥/ ٢٩

(٢) الرماني ـ النكت في اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن . تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ـ دار المعارف . الطبعة الثانية ١٩٦٨ / ٨٥

(٣) العسكري / الصناعتين ـ ٢٧٤

(٤) الجرجاني : الوساطة / ٤٢٩ وانظر الثعالبي : يتيمة الدهر ١/ ٧٨

(٥) المرزوقي : شرح الحماسة ١/ ١٠ ـ ١١ . وانظر الوساطة / ٤١

(٦) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٧٠ .

(٧) عيار الشعر / ١١٩ ـ ١٢٠

منه قدامة أثناء إعجابه . المشوب بشيء غير قليل من الحذر والكره والإنكار ـ ببعض أشعار المتقدمين كقول امرىء القيس :

فقلت له لما تمطّى بصلبه　　　وأردف أعجازاً وناء بكلكل

وقول طفيل :

وجعلت كوري فوق ناجية　　　يقتات شحم سنامها الرحل

وقول أبي ذؤيب :

وإذا المنية أنشبت أظفارها　　　ألفيت كل تميمة لا تنفع

على أساس أن هذه الاستعارات لم تبعد كثيراً «إذ كان مخرجها مخرج التشبيه» أما امرؤ القيس «فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطّى بصلبه لا أن له صلباً وهذا مخرج لفظه إذا تؤمل» [1] وفي ضوء هذا الفهم المنطقي الذي يتعامل به مع الشعر يصبح بيت ابن هرمة :

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه　　　يكلمه من حبه وهو أعجم

من قبيل التناقض على جهة العدم أو «القنية» «فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في قوله إنه يكلمه ثم أعدمه إياه عند قوله إنه أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة . فإن عذر هذا الشاعر ببعض المعاذير ، إذ كانت الحجج كثيرة ، فهلاّ قال كما قال عنترة العبسي :

فازور من وقع القنا بلبانه　　　وشكا إليّ بعبرة وتحمحم

فلم يخرج الفرس عن التحمحم إلى الكلام ، ثم قال :

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى　　　ولكان لو علم الكلام مكلمي

فوضع عنترة ما أراده في موضعه» [2]. وليس بعيداً بعد ذلك أن يقرن قدامة الاستعارة بالمعاظلة ، ويستنكر بناء استعارة على أخرى لما في ذلك من الغموض وإلغاء التمايز بين الأشياء .

وفي ضوء هذا الموقف ـ أعني الحرص على مبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء ـ يقسم الحاتمي الاستعارة إلى ثلاثة أنواع أحسنها عنده ما تتضح فيه الثنائية والتمايز والوضوح بين الأطراف ، وأقبحها هو ما يسميه بالاستعارة المستهجنة «وإنما سميت مستهجنة لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ مالا يعقل» [3] . كقول

---

(١) قدامة : نقد الشعر / ١٠٤

(٢) نقد الشعر / ١٢٩ ـ ١٣٠　　　(٣) الحاتمي : الرسالة الموضحة / ٧٠

مزرد :

فما برح الولدان حتى رأيته   على البكر يمريه بساق وحافر

فجعل الشاعر قدم الرجل حافراً بينما الحافر للحيوان

وقول الحطيئة :

قروا جارك العيمان لما جفوته   وقلص عن برد الشراب مشافره

فجعل للرجل مشافر وإنما له شفتان ، والمشافر بلابل . ومثله قوله الآخر :

سأمنعها أو سوف أجعل أمرها   إلى ملك أظلافه لم تشقق

فجعل الملك ظلفاً موضع الظفر ولم يكفه هذا بل قال لم تشقق . [1] وفي ضوء هذا الموقف أيضاً يعيب الحاتمي على المتنبي - في المقابلة الشهيرة التي دارت بينهما - قوله :

شرف ينطح النجوم بقرنيه   وعزّ يقلقل الأجبالا

لأنه جعل لشرف الرجل قرنين ، وهذه - وإن كانت استعارة - فإنها «استعارة خبيثة جارية مجرى المعاظلة . . والمعاظلة المذمومة أخس الاستعارة كما قال أوس بن حجر :

وذات هدم عار نواشرها   تصمت بالماء تولبا جدعا

فجعل للمرأة تولبا ، والتولب ولد حمار ، كما جعلت أنتَ - يقصد المتنبي - للشرف قرنين . وهذا من أبعد الاستعارات وأشدها مباينة لمذاهب حذاق الشعراء» [2]

وإذا كان قدامة يناقش الاستعارة على أساس منطقي ويتفهمها من خلال البحث عن معايير المنطق أو النزعة الشكلية الجامدة فإن الآمدي لا يفترق عنه افتراقاً جذرياً - وإن كان الآمدي يقيم نظرته إلى الاستعارة على أساس لغوي محض ويتفهمها من خلال البحث عن نقاء اللغة وعمود الشعر ، أو من خلال البحث عن الذوق والفطرة والمنهج العربي المحافظ - فكلاهما يهمل ما تنطوي عليه الاستعارة ، داخل سياقها - من دلالات متفاعلة وتقاطعات مستمرة ، ويتصور العلاقة بين طرفي الاستعارة على أنها صلة بين حدين معلومين لا تداخل بينهما ولا تشابك . وكلاهما يتخير زوايا المعنى التي ترتبط بالاشارة الموجهة أو الدلالة المحددة ، ويغفل ما تنطوي عليه العبارة الشعرية من معنى كثيف ويصرّ على تصور وظائف اللغة متفرقة أو متخاصمة . بل إن ما يقوله قدامة عن التناقض لا يفترق في

(١) الحاتمي : الرسالة الموضحة / ٩١

(٢) الحاتمي : الرسالة الموضحة / ٧١ - ٧٢ وحلية المحاضرة / ٣٤ - ٣٤٣

جوهره عندما يطبق على الاستعارة عما يقوله الآمدي من أن «الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ، ولا تكون المعاني به متضادة متنافية . ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد» [1] وفي ذلك كله يتضح ضعف القدرة على مواجهة الاستعارة .

وعلى هذا النحو من عزل مفهوم الاستعارة عن مفهوم (الخلق) وتجاهل الدلالات الكامنة في كثافة العمل الأدبي تصور الآمدي أن من الممكن أن نبحث عن فاعلية الاستعارة بمعزل عن حساسية خيالية وقدرة واضحة على متابعة الشعر من حيث هو نشاط استاطيقي ، وانتهى - بفضل ما أتيح له من إفادة مفاهيم المدرسة البصرية التي ينتمي إليها بحكم تلمذته على أبي الحسن الأخفش - إلى رفض القياس على الشاذ في اللغة بوجه عام ، والمجاز بوجه خاص ، لأنه «إذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذلك لمتأخر» [2] وليس له «أن يحدث لغة غير معروفة ، وينسب إلى العرب ما لم تقله ولم تنطق به» [3] . ولا أن يقول «خلاف ما عليه وضد ما يعرف من معانيها» [4] كأن يضع الألفاظ في غير مواضعها [5] أو «يحمل المعنى على لفظ لا يليق به ولا يؤدي التأدية الصحيحة عنه» [6]، أو «يبتدع فيقع في المحال أو الخطأ» [7]

وإذا اعتمد الشاعر الإبداع وخرج على طريقة العرب ومذاهبهم كقول أبي تمام :

رقيقُ حواشي الحِلم لو أنّ حلمه	بكفّيكَ ماماريت في أنه بُرْدُ

أو قوله :

رعته الفيافي بعدما كان حقبةً	رعاها وماءُ الروضِ ينهلُّ ساكبه [8]

أو كقول أبي نواس :

أربع البلى إنّ الخشوع لبادِي	عليكَ وإني لم أخنْكَ ودادي
فمعذرة مني إليك بأن ترى	رهينةَ أرماسٍ وصَونَ عوادِ
ولم أدرأ الضرّاءَ عنك بحيلة	فما أنا منها قائل لسعاد [9]

(١) الآمدي : الموازنة ١/ ٢٧٦
(٢) الموازنة ١/ ٥٥٣/ ٢١٧/ ٢٤١/ ٢٤٦
(٣) الموازنة ١/ ١٥٩
(٤) الموازنة ١/ ٢٠٩
(٥) الموازنة ١/ ٢٢٧
(٦) الموازنة ١/ ٢٣٤
(٧) الموازنة ١/ ١٤٧
(٨) الموازنة ١/ ١٤٣
(٩) الموازنة ٢/ ٢٨٤

فمن سبيله ألا يخرج عن سنن القوم ومذاهب المطبوعين وأهل البلاغة الذين لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف ، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني ، وأخذ العفو منها ـ كما كانت تفعل الأوائل ـ مع جودة السبك وقرب المأتى [1]

ومن أجل ذلك جاءت استعارات ابي تمام «في غاية القباحة والبحانة والغثاثة والبعد من الصواب» [2] لا تخضع لمبدأ الثنائية وحتمية الوضوح ولا تتفق مع حب العقلية العربية المحافظة للعناصر الأصلية الثابتة وشغفها بالحساسية اللغوية الضخمة . ولا أدل على ذلك من قول الآمدي في بيت أبي تمام :

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ماماريت في أنه برد

فهذه استعارة رديئة لأنها تخرج على المألوف ، أوقل ، على تقاليد العقل العربي «والخطأ في البيت ظاهر لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، ونحو ذلك ، كما قال الفرزدق :

أحلامنا تزن الجبال رزانةً وتخالنا جنّاً إذا ما نجهل

ومثل هذا كثير في أشعارهم . . وأبو تمام لا يجهل هذا في أوصاف الحلم ، ويعلم أنّ الشعراء إليه يقصدون ، وإياه يعتمدون ، ولعله قد أورد مثله ، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ» [3] . وقل مثل ذلك في قوله :

ظعنُوا فكان بُكايَ حَولاً بعدهم ثم ارعويتُ ، وذاك حكمُ لبيد
أجدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤها بالدمع أن تزداد طُولَ وقودِ

فهذا أيضاً «خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويعقب الراحة ، وهو في أشعارهم كثير موجود يُنحى به هذا النحو من المعنى ، فمن ذلك قول امرىء القيس :

وإن شِفائي عبرةٌ مهراقةٌ فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ

وقول ذي الرمة :

---

(١) الموازنة ١/ ٥٢٣ ـ ٥٢٥
(٢) الموازنة ١/ ٢٦٥
(٣) الموازنة ١/ ١٤٣ ـ ١٤٧

لعلَّ انحـدار الدمـع يعقـب راحةً   من الوجـد أو يشفِـي نجـيَّ البلابلِ

وقول الفرزدق :

فقلـت لهـا إنّ البـكاء لراحةٌ   به يشتفـي من ظنَّ أن لا تلاقيا

وهو كثير في أشعارهم ، ماعدل به أحد عن هذا المعنى ، وكذلك المتأخرون على هذه السبيل سلكوا ، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى ، وكرره في شعره متبعاً لمذاهب الناس ، فمن ذلك قوله :

نثـرت فريد مدامـع لمْ تنظم   والدمـع يحمـل بعض ثقـلِ المغرم

وقال أيضاً :

فلعـل عبـرةَ ساعـةٍ أذريتَها   تَشـفيكَ من إربـابِ وجـدٍ مُحولِ

فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع ، لكان المذهب الصحيح المستقيم ، ولكنه استعمـل الإغـراب فخـرج إلى ما لا يعـرف في كلام العرب ، ولا مذاهب سائر الأمم» (١)

كل شيء يدل على الاهتمام بالمألوف اللغـوي أو الارتبـاط بالتـراث ودون هذا المفهوم ـ الذي يلتقي مع المأثور والجماعة ـ لا يمكن أن نتمثل الهجوم العنيف على أبي تمام ـ من قبل الآمدي ـ في مثل قوله :

يا دهـرُ قوِّم أخـدَعَيْكَ فقد   أضججـتَ هذا الأنـامَ من خُرُقِك

أو قوله :

فضربـت الشتـاء في أخدعيه   ضربـة غادرتـه عَوداً ركوباً

أو قوله :

لم تُسق بعـد الهـوى ماءً أقـلّ قذىً   من ماء قافيةٍ يسـقيكَهُ فَهِمُ

أو قوله : . . . . . . (٢)

فهذه الأبيات ـ ونحوها كثير ـ تنطوي على شيء غير قليل من الغرابـة والتعقيد . والمعاني المتمحّلة والاستعارات البعيدة التي تشين وجه الشعـر ، وكأن كل إبـداع يحكم عليه من وجهة نظر مخالفة للمأثور أو الجماعة لنظام سابق مفترض قوي ، ومن ثم يستحيل ذكاء أبي تمام إلى نوع من الغرابة أو البعد ومن ذا الذي يريد أن يكون على الدوام غريباً بعيداً ؟

---

(١) الموازنة ١/ ٢٠٩ ـ ٢١١

(٢) الموازنة ١/ ٢٦١ وما بعدها . وانظر الموازنة ١/ ٢٧٦

البحث عن المقاربة في التشبيه يؤلف كثيرا من نظرية الاستعارة في النقد العربي ، وكل استعارة في الشعر تبحث عن هذا الطريق . قد تدق المشابهة ، وقد لا تبين . وقد تتشابك الأطراف التي تشكل العملية الاستعارية ، وتلغى الحدود ، ولكن النقاد المتقدمين كثيراً ما عاملوا هذه التغيرت والتشابكات معاملة الغامض والمعقد والغريب . أما تفاعل الدلالات أو الموقف المتحول المستمر ابداً فلا يؤ به به . شعار النقاد المتقدمين نحن لا نأبه الا بالتمايز والوضوح والثبات . اذا كانت الاستعارة بنية واسعة يتغير معها المعنى على الدوام فإن هذا التغير المستمر لا يخدعنا ؛ ولكل شيء قوام ثابت اصيل . ومن أجل ذلك كانت الاستعارة المكينة غريبة على ابن سنان[1] ، وكان لها عند ابن رشيق وجود خاص متميز من الاستعارات الجيدة . قال ابن رشيق : إن من الشعراء من يخرج الاستعارة مخرج التشبيه كما قال ذو الرمة :

أقامت به حتى ذوى العود والتوى وساق الثريا في ملاءته الفجر

ومنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه كقول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

ثم يعلق على هذين القسمين قائلا : « وبعض المتعقبين يرى ما كان من نوع بيت ذي الرمة ناقص الاستعارة اذ كان محمولاً على التشبيه ، ويفضل عليه ما كان من نوع بيت لبيد . وهذا عندي خطأ لأنهم يستحسنون الاستعارة القريبة ، وعلى ذلك مضى جلة العلماء وبه أتت النصوص عنهم ، واذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء »[2] .

ولم يحاول ناقد عربي قديم ان يصحح المفهوم المتوارث للاستعارة أو أن يتعمقه ، خلا عبد القاهر الجرجاني الذي كان يمثل بحق الاستثناء لهذا الحكم . ولا بأس أن نذكر القارىء هنا بأهم الملاحظات التي تتصل بجوهر الاستعارة ونشاطها الجمالي عند عبد القاهر . اذ يلاحظ عامة أن عبد القاهر قد أقام للاستعارة حدوداً محكمة فلم يقحم عليها ما هو غريب عنها ، ولم يخلط في المصطلحات أو يضطرب في تحديدها . وبذلك أصبح القول في مدلولها وطبيعتها أبين وأدق ، وأصبح القول في بلاغتها أكمل وأوفى . فالاستعارة ـ وفقا لعبد القاهر ـ تقوم على فكرة (الادعاء) و (الاثبات) لا (النقل) . وقال الأمر فيها أو القصد بها إلى (المعنى) لا (اللفظ) وهي على ضربين : أحدهما ينقل فيه الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة / ١١٠ ـ ١١٦

(٢) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٦٩

آخر ثابت معلوم فتجريه عليه وتجعله متناولا له تناول الصفة للموصوف . والثاني ان يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار اليه . واستخراج التشبيه من النوع الأول لا يحتاج إلى تأول . أما الثاني فإنه يحتاج الى تأول ، والشبه فيه لا يتراءى لك الا بعد تأمل وتفكر وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الاول . ووجه الشبه في الاستعارة مفرد ومركب .

كذلك اهتم عبد القاهر بقلب التشبيه استعارة ورجع ، في ذلك ، الى ا سماه الشبه في (الصفة) أو في (مقتضاها) ، والّح على ضرورة تحليل البناء الاستعاري وكشف دقائق طبيعته ومعناه ، والتفت الى مظاهر المعنى الحساسة في بناء الاستعارة ولاحظ أن نظام العبارة فيها يختلف عن نظامها في التشبيه ، ولذلك تراه يمس جانب التعريف والتفكير ، وينبه على أهمية « معاني النحو » في توضيح جماليات الاستعارة ، ويتحدث عن وظيفة « الأداة » ويشير مناقشات حول الفارق بين وجودها أو حذفها في هذا التركيب .

أمّا عن بلاغة الاستعارة نشاطها الأدبي فقد احتفل عبد القاهر (بالايجاز) فأشار الى أن الاستعارة صورة مقتضبة من صور التشبيه وأن من خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها انها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر . كما احتفل (بالوضوح) و (البيان) وذهب إلى أنك ترى بها المعاني الخفيّة باديةً جليةً . واهتم كذلك « بالتجسيم » او « التشخيص » ورأى فيه عنصراً هاماً في جماليات الاستعارة وفي توضيح ما نسميه النشاط الخيالي التصويري على الاجمال . وذلك ان من الممكن ـ كما قال عبد القاهر ـ أن ترى بها الجماد حيّا ناطقاً والاعجم فصيحاً والاجسام الخرس مبينةً . . . وان شئت ارتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون .

ثم لاحظنا ان « التجسيم » يرتبط عند عبد القاهرة بفكرة (التقديم الحسّي) للمعنى ، ويترادف مع ما نسميه الان « بالتصوير » ومن أجل ذلك ذهب عبد القاهر إلى ان الخلق الشعري هو في أساسه نشاط تصويري ونتيجة تشكيل مادي للمعنوي او لمعقول ينبغي ان يجد التعبير . ومن أجل ذلك ايضاً وجدنا عبد القاهر يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام أو المصور ويلح على أن فاعلية الرسم وفاعلية الشعر شيء واحد . وأن التصويرات والتخيلات الشعرية كالرسم تماماً في انها تؤثر في المتلقي وتؤدي به الى حالة غريبة لم تكن لديه قبل رؤيتها او تلقيها ويغشاه ضرب

من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه .

ثم رأينا ان فاعلية الاستعارة ترتبط عند عبد القاهر بقوة العلاقة بين المستعار والمستعار له ، لكن ارتباطها ، عنده بطريقة الاثبات او النظم ارتباط أوسع وأعمق . وعبد القاهر يعبر عن هذا المنحى حين يقول إن طريقة الاثبات او « النظم » لها اهمية في نشاط الاستعارة الأدبي . وان جماليات الاستعارة لا ترجع إلى قوة الشبه أو « المبالغة » التي تحدث عنها النقاد من قبله وإنما ترجع إلى التركيب النحوي المستخدم في تكوينها . ومن أجل ذلك ألح عبد القاهر على « معاني النحو » كثيراً ورأى ان الاهتمام بهذه المعاني يكفل توضيح فاعلية اللغة والشعر والاستعارة على الاجمال . أو أن هذه الفاعلية لا يمكن ان تنكشف أو تنمو في خارج معاني النحو ووجوه تنظيم الكلمات[1] وقلما تجد في تراث النقاد المتأخرين بعد عبد القاهر شيئاً متميزاً عما أنجزه وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة ، وانما اكتفوا بالشرح والتوضيح والتحديد لبعض التفاصيل والمصطلحات . وذلك هو ما فعله الزمخشري والفخر الرازي في القرن السادس والسكاكي وابن الزملكاني في القرن السابع ويحيى بن حمزة في القرن الثامن . فقد تقبل الزمخشري حالة الاستعارة (بالادعاء) ولا سيما عندما كان يجد مشقة في تأويل بعض الاساليب المجازية ويدرك صعوبة في استخراج الحدين من التعبيرات الاستعارية وفي هذه الحالة تصبح المشابهة أكثر تعقيدا والنقلة بين الطرفين تحتاج إلى تأول وحذق ومهارة ، كما في قوله تعالى « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة » وقول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة ... اذ أصبحت بيد الشمال زمامها

وقول امرىء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف اعجازاً وناء بكلكل[2]

ومن هنا ايضا عرف الفخر الرازي الاستعارة بأنها « ذكر الشيء باسم غيره وإثبات ما لغيره لأجل المبالغة في التشبيه »[3] وذهب الخوارزمي الى أنها « ادعاء معنى الحقيقة في الشيء »[4] وقال السكاكي ان الاستعارة « هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه

---

(١) انظر للمؤلف : التشكيل اللغوي والجمالي عند عبد القاهر الجرجاني (في ضوء فاعلية اللغة ونظرية السياق) (رسالة دكتوراه ـ مخطوط) ص / ٢٤١ ـ ٢٨٢

(٢) علاقة البلاغة بالنحو عند الزمخشري / ٣١٤ ـ ٣١٦ ، وقارن بالكشاف ١ / ٢٦٨ والكشاف ٢ / ٤٤٥ / ٢٤ والكشاف ٣ / ٩٦ الدر الدائر / ٩ ـ ١٠ / وأساس البلاغة / ١ / ١٢٦

(٣) الرازي : نهاية الايجاز في دراية الاعجاز / ٨٢ (٤) الخوارزمي : شرح سقط الزند ١ / ١٧٦

وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به ، دالاً على ذلك باثباتك للمشبه ما يخص الشبه به »[1] وانتهى ابن الاثير إلى أن المجاز « إنما كان ضرباً من القياس في حمل الشيء على ما يناسبه ويشاكله »[2] وقال إننا « إذا حققناالنظر في الاستعارة والتشبيه وجدناهما اأمراً قياسياً في حمل فرع على أصل المناسبة بينهما وان كانا يفترقان بحدهما وحقيقتهما »[3] . ولم يتردد ابن الزملكاني في ان يقول « واعلم أن الاستعارة فائدتها ان توجب حصول ما سبقت له إيجابا ذاتيا يستحيل مع ما ذكرته أن يعرى عنها ، ألا ترى أن الاسد لذاته يجب أن يكون شجاعا ولم ينشأ له ذلك بسبب ذات اخرى »[4] . وكلها تعريفات نشأت تحت وطأة تأثير فهم عبد القاهرة لمشكلةالاستعارة في العمل الأدبي أو لنقل في فهم المعنى .

- ٣ -

مشكلة نشاط الاستعارة البلاغي أو الجمالي مشكلة معقدة تحتاج إلى مزيد من التوضيح . ذلك أن كثيرين من النقاد يعتقدون أن جمال الاستعارة مرتبط بموقف جزئي معين . ومن الصعب عليهم أن يوافقوا على أن الخيال البياني ينمو من خلال الادراك الاستعاري ، فضلا عن كونه ذا أثر إيجابي في تكوين المعنى . إن بلاغة الإستعارة تتميز ـ في النقد العربي القديم ـ بالمبالغة المألوفة والإيضاح والتلوين ولكن النشاط الجمالي للاستعارة لا يحفل بهذه الدلالات المحددة . أو ينبغي ألا يكون هذا هدفه الأول . الاستعارة نشاط لغوي خالق للمعنى . ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز من التحليل والبيان المباشر والمدلول الثابت . وهذا الوصف أدل على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بالشعر ـ من حيث هو نشاط لغوي خالق للمعنى ـ وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة . أو تتحدد في ضوء عدم ثبات المدلول . ولكي نشير إلى شيء مما نعني هنا ، نعود الى موقف النقد العربي من بلاغة الاستعارة ونشاطها الفني :

١ ـ لقد اهتم الرماني وابو هلال العسكري ببلاغة الاستعارة اهتماماً كبيراً ، وبذلا في سبيل ذلك محاولات من أخصب محاولات النقد العربي القديم وأوسعها وأبينها . ولكنهما يبدآن من وجهة وظيفة الاستعارة اللغوية ومدلولها الإشاري القريب . ومن ثم يبدو نشاطها الأدبي معطّلا أو ضيقاً . ففاعلية الاستعارة ـ في نظر هذين الناقدين ـ يمكن أن تنقسم ، على الإجمال ، أربعة أقسام :

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم / ١٧٤

(٢) ابن الاثير : المثل السائر ٢/ ٨٧

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ٢/ ٨٣

(٤) ابن الزملكاني : التبيان في علم البيان / ٤٢

أ ـ شرح المعنى وفصل الابانة عنه ـ ب ـ تأكيده والمبالغة فيه ـ ج ـ الايجاز ـ د ـ تحسين المعرض[1] وكل هذه ارتباطات لا علاقة لها بوظيفة الاستعارة الادبية ، ولا تتفق مع مكانتها الفطرية من الشعر أو الفن . ولا تعبر عن هبتها أو عما تستوعبه من ثراء وخصب كامن ، فضلا على أن هذه الارتباطات تهمل الاختلاف بين المعنى الذي يزكو كلما نما النشاط الخيالي . ولا يمكن أن تؤدي إلى فهم الشعر كنشاط متميز . وإذا ما انتقلنا إلى النماذج التي عرض لها هذان الناقدان بدا لنا أنهما لا يحفلان بتركيب الاستعارة ، وأنهما غير قادرين على متابعة إيحاء بنائها المادي . حقا انهما يشيدان بالحسن . ويلحان على أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة وأحسن ، وأنها تفعل في نفس المتلقى ما لا تفعل الحقيقة[2] ، ولكنها إشادات سريعة ساذجة لا تقوم على أصل واضح ، ولا تخرج على حدود التقليد المتبع ، والنظرة التأثرية والتقويم الخاطيء . على حين أن أوضح خاصية للاستعارة مجاوزة تلك الحدود .

ب ـ على أن بلاغة الاستعارة ارتبطت عند بعض النقاد بفكرة « التناسب » القوى بين المشبه والمشبه به . هذا الآمدي يقول : « وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له اذا كان يقاربه أو يدانيه او يشبهه في بعض أحواله . أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»[3] .

والآمدي نفسه يذهب ـ في موضع آخر ـ الى أن الاستعارة جوهر أصيل في الشعر ، وانه لا بد أن تكون لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه[4] ومغزى هذا كله أن فكرة « المناسبة » جزء هام في تكوين الاستعارة ذاتها وعنصر أساسي في صياغتها ونموها . وفي توضيح ما نسميه النشاط الخيالي الشعري . ومن أجل ذلك راح الآمدي يستوقفنا عند قول امرىء القيس (من الطويل) :[5]

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

فالاستعارة هنا تم لها الحسن والجودة والصحة لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت وكذلك قول طفيل الغنوي (من الكامل) :

وجعلت كوري فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرحل

الاستعارة تم لها حسنها لأنها كانت من أليق شيء بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه . وذلك أن شحم السنام ـ كما يقول الآمدي ـ لما كان من الأشياء التي تقتات ،

(١) انظر في ذلك : العسكري : الصناعتين / ٢٧٤ ، والرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٨٦/ ومابعدها .
(٢) المرجع السابق المصدر والصفحة أنفسها
(٣) الآمدي : الموازنة ١/ ٢٦٦
(٤) الآمدي ـ الموازنة ١/ ٤٢٣
(٥) المرجع السابق : ١/ ٢٦٦

وكان الرحل أبدا يتخونه ويتنقص منه ، ويذيبه ـ كان جعله إياه قوتاً للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى[1] وانظر على النقيض من ذلك قول أبي تمام (من البسيط) :

لم تسق بعـد الهـوى ماء أقـل ندى   من ماء قافية يسـقيكه فهم

فهذه الاستعارة من رديء الاستعارات وقبيحها وفاسدها ، لأن أبا تمام جعل للقافية ماء على الاستعارة فلو أراد الرونق لصلح ، ولكنه قال : يسقيكه . ففسد معنى الرونق ، لأنك اذا قلت هذا ثوب له ماء أو لفظ له ماء لم تجعل الماء مشروبا على استعارة فتقول : ما شربت ماء أعذب من ماء شربته عند فلان ، ورأيته على فلان ، وكذلك لا تقول : ما شرب ماء أعذب من ماء (قفانبك) أو أعـذب من ماء (قصيدة) كذا . « لأن للاستعارة حدا تصلح فيه فإذا تجاوزته فسدت وقبحت »[2] . والواقع أن كثيرين من النقاد كانوا مفتونين بفكرة « المناسبة » و « الحدود » ولذلك ألحوّا على أن الاستعارة تعتمد في قوتها على « المشابهة » ، وأن فاعليتها لا تظهر إلا بعد إدراك « المناسبة » التي تجمع بين طرفي الاستعارة . وقالوا « إنّما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف ممن الشبه والمقاربة »[3] وأن ملاك الأمر فيها على تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب الطرفان[4] . وكأن فكرة « الحدود » تستوعب كل سياق المعنى وثراء التركيب . وأنها أوضح مثال لما نسميه فاعلية الاستعارة ونشاطها الأدبي وكأننا اذن لا نستطيع أن ننظر الى هذه الفاعلية بتقدير خاص .

ـ ٤ ـ

الآن نستطيع أن نعرض خلاصة موقفنا من جماليات الاستعارة في موروثنا النقدي وأن نجاوزه ـ استكمالاً للنهج الذي يسري في البحث كله ـ إلى حديث توجيهي عن الرأي في بلاغتها إجمالا ، وما قد يبدو في (تركيبها) أو (سياقها) من خصائص فات النقاد إدراكها . واذا كان لا مناص من توجيه عام فحسبنا أن نقول إن الناقد القديم شغلته أشياء لا صلة لها بالبحث الأدبي في البلاغة أو بنشاط الشعر . فقال إن من خصائص الاستعارة الإيجاز والايضاح والتشخيص والتجسيم . وأن بلاغتها بالنسبة إلى التشبيه ليست قوة المشابهة ذاتها وإنما هي طريقة التعبير عنها . الاستعـارة ـ إذن ـ ما تزال بعيدة عن كل موقف رمزي او تأويل أساسي ، ونشاطها الجمالي لا يزال أداة للاشارة ، وما يزال هناك

١) المرجع السابق / ١/ ٢٦٧

٢) الآمدي : الموازنة ١/ ٢٧٥ ـ ٢٧٦

٣) الجرجاني : الوساطة / ٤٢٩

٤) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ١/ ١٠ ـ ١١ . وانظر الوساطة / ٤١

انفصال بين (المعنى) وطريقة التعبير عنه ، بين المعنى والصياغة أو الاستعارة التي توجزه أو توضحه أو تجسمه .

موقف الرماني والعسكري والآمدي الذين يربطون بين الاستعارة والدلالات المحددة موقف هام تتبلور فيه قيمة كبيرة ، لا لأنه ينطوي على تصور خاص في فهم نشاطها الجمالي ، ولكن لانه يضيء أمامنا الطريق الذي نسلكه ، ويعبر عن موقف رديء من الخيال البياني ونشاط الاستعارة ذاتها . ومن أجل ذلك لم يستطع الناقد القديم أن يهدم الموقف الموروث هدماً تاماً ، ولا أن يفسر الاستعارة باعتبارها بناء لغوياً خالقاً للمعنى أو نشاطاً خيالياً بديلاً عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته . وليس يستنتج من ذلك أن الناقد القديم لم يستطع ان يتجاوز الحدود أو الأفكار السابقة ، ولا أن يسمو بها . إذ يلاحظ ، عامة ، انه قد أقام للاستعارة حدوداً محكمة . وأنه اعتمد في ذلك على تحليل نظري للمسائل ، واستند إلى أسس نظرية واضحة ومحددة . فهو لا يقحم عليها ما هو غريب عنها ، ولا يخلط في المصطلحات أو يضطرب في تحديدها . فضلاً عن أن العلاقة بينها وبين المجازات ليست مبهمة وإنما يعبر عنها تعبيراً تفصيلياً واضحاً . وبذلك أصبح القول في مدلولها وطبيعتها أبين وأدق ، وأصبح القول في بلاغتها أوفى وأوضح ، ولذلك من الممكن أن نقول : ان أهم ظاهرتين في البناء الاستعاري في النقد العربي والفروق بين الاستعارة وغيرها من مظاهر النشاط الخيالي الأخرى ، والظاهرة الثانية هي الإحساس البلاغي أو الفني . فالناقد القديم يعني بتحديد الاستعارات وتحسس مواقعها في النفوس . قارن الناقد القديم بين الاستعارة والتشبيه ، وألح على الفرق المعنوي بعد الشكلي بينهما ، وافاض في صفة الاستعارة بالكناية وما تخالف فيه الاستعارة التصريحية وإن يكن لا يسميها بهذا الاسم . فضلاً عن تلمس الفروق بين الاستعارة المفيدة وغير المفيدة . واهتم ـ من وجهة خاصة ـ بالفروق بين أوجه الشبه باعتبار العلاقة بين جنسي المستعار والمستعار له . وعنى عناية بينة بالمقارنة بين ذكر الأداة وحذفها ، وحاول أن يتلمّس مزية التركيب أو النظم في بناء الاستعارة وتشكيلها اللغوي ، وأن يستعين بهذه المقارنات والفروق على توضيح جماليات الاستعارة وفاعلية النشاط الخيالي الشعري . ولأمر ما بدا له ان الاستعارة ـ أحيانا ـ صورة ذات إيحاء جم ، ومظهر إيجاز واضح وبؤرة علاقات مكثفة لا تقف عند فكرة خاصة . وأنها مع التشبيه والتمثيل ـ أصول كبيرة كأن جل محاسن الكلام ـ إن لم نقل كلها ـ متفرعة عنها ، وراجعة إليها . وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها ، وأقطار تحيط بها من جهاتها[1] .

---

١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٣٣١

أما (النقل) أو (الاثبات) فليس سمة بلاغية لطبيعة الاستعارة ومعناها وإنما السمة في إثراء المعنى ، والغاء الحدود ، وتفاعل الدلالات . وينبغي أن نحترز فنقول إن دلالةالاستعارة الفنية يصعب صياغتها في كيفية معينة أو تعبير منطقي موجه . ويخيل إلينا بعد معاناة واسعة أن صياغة هذه الدلالة المدعاة التي تقوم على الإثبات أوالنقل غير ذات فائدة يسعى إليها . فإنه ليكفي كثيراً أن يتأمل المرء الكيفيات أو الخاصيات الدقيقة التي تطبع حديث الاستعارة في كل نوعيها - النقل والاثبات - كي يتذوق معاني قد تتباين نماذجها وتختلف طبائعها ولكن ذلك لا يحول البتة دون معنى مشترك بينهما .

وليس هذا المعنى سوى استيحاء لمدلول الصورة المستعارة الأدبي أو الرمزي المستخدم في كليهما . وتذوق لنشاط السياق أو (التركيب) الذى يدخل في تشكيلهما

النشاط الاستعاري وفقاً للناقد القديم لايحدث تغييراً جوهريا في حقيقة المعنى. المعنى (ينقل) من بناء لغوي الى آخر . أو (يثبت) للمستعار له فلا يناله تعديل أساسي . كأن النقد العربي القديم لا يعنى بهذه التفصيلات . ولكن الناقد القديم نفسه ظل يسلم بمبدأ (الثنائية) و (الحدود) بين المستعار والمستعار له . وظل هناك فرق بين (المعنى) و (المبنى) بين الدلالة والمدلول عليه . الناقد القديم يقول : إنّ الاستعارة تثبت المعنى للمستعار له وتدعيه بطريقين : أحدهما تكون المشابهة فيه صريحة والنقلة بين الحدود واضحة لا تحتاج الى تأول أو عناء ، والثاني يخفى فيه النقل والمشابهة ولا يقبل الاجراء الذي يتبع عادة في العودة إلى التشبيه . وفي كلا الطريقين يظل مبدأ الحدود قائما ، وتظل فكرة التشبيه ثابتة لا تخضع لاعتبارات خاصة أو سياقية . الخلاف هو في وضوح المشابهة الموضوعية بين حدي الاستعارة وخفائها . والمشابهة عبارة غامضة والناقد القديم يستوضحها فيعنى بالعلاقة بين جنسي المستعار والمستعار له . هنا يلح على الشبه باعتباره مأخوذا من صفة عقلية . أو يلح على خاصيات معينة كإلحاحه على المحسوس والمشاهد والمعقول . التشابه الموضوعي بين حدى الاستعارة قائم ، ولكن الموقف النقدي القديم يجب أن يعاد التعبير عنه بتفصيلات أوفى وأوضح قليلا . النقد العربي القديم يعرف - مثلا - فكرة الحدود ، والمعنى المشترك أو الصفة التي تجمع بين المستعار والمستعار له . والحد الذي تصلح فيه الاستعارة أو تفسد[1] . هنا يأتي ناقد كعبد القاهر فينظر بين طرفي الاستعارة في ضوء هذاالبناء الاستعاري السابق . كذلك النقد العربي يعرف المحسوس أو المشاهد والمعقول[2] ، لذلك يظل الناقد القديم مفتوناً بفكرة الترابط الحسي أو

١) الرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٨٦ - ٩٤ . والعسكري : الصناعتين / ٢٧٤ - ٣١٦ والآمدى : الموازنة : ٢٥٩ - ٢٨١

٢) المرجع السابق : والصفحة نفسها .

المعنوي . ويظل يتعقب مظاهر المحسوس والمعقول دون أن يعدل من الفقه اللغوي لهذه التشكيلات الحسية أو المعنوية ، أو يرتفع على المعنى المعروف لكليهما ، أو يعطيهما وظيفة جديدة ، أو يحاول خلق معنى جديد من تفاعل الأطراف - أو المواقف - التي تدخل في بناء الاستعارة وكأن الخيال ، في النشاط الاستعاري ، حين يستعين ببعض العناصر الحسية لايهدف إلى خلق نشاط خيالي ثان بديل منها . وكأن فاعلية الاستعارة رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية أو معنوية ، وأن جمالها يعتمد على ما تقدمه وظيفتها المعجمية من إدراكات وإحساسات مباشرة لا علاقة لها بالتمثل الخيالي الذي يقوم حولها ، أو بالارتباطات الوجدانية والمشاعر المصاحبة لها .

- ٦ -

وقول الناقد القديم (بالايجاز) مع الاستعارة مصدره نظر بعيد إلى أن اللغة لا تخلق المعنى وأن نشاطها التصويري أو البلاغي يعتمد دائماً على معنى سابق أو دلالة موجهة . والدلالة الموجهة قد تنتهي في السلم العقلي إلى اعتبار الاستعارة عنصراً إضافياً طارئاً فيكون الإيجاز هو وحده المعنى القائم أو المعترف به . هذا هو كل ما يهم الناقد العربي القديم . الاستعارة معولها (كثرة المعاني) أما طبيعة المعاني أو تخصيص قسم منها بالمزية أو الفضل فمما لا أثر له في النقد العربي القديم . هناك فرق بين الإيجاز في الأحاسيس ، والايجاز في المعاني العقلية الواضحة ، ولكن نقدنا القديم لم يستطع أن يتلمس هذه الفروق . لأن السياق لم يكن له أثر خاص في هذا الموروث النقدي ولأن البراعة الأدبية لم تكن في استحداث تفاعل قوي خصب بين المواقف التي يتضمنها البناء الاستعاري . أو أن النشاط الجمالي للاستعارة لم يكن نابعاً من خصب الإبانة الوجدانية لهذا البناء . المعنى في التعبير العادي والاستعاري واحد . والخلاف بينهما في هذه الزينة أو في طريقة التعبير . مثل هذا الموقف هو الذي نجده في النقد العربي القديم . كان النقاد القدماء يقولون إن الاستعارة توجز المعنى . إيجاز المعنى في التشكيل الاستعاري هام عند النقاد جميعا فى اللغة العربية . هذا الايجاز مرجعه إلى التعبير عن المعنى ، بطريقة خاصة، تعبير يجعله موجزاً أو مكثفاً. حين نلم بموقف النقد العربي القديم في النشاط الاستعاري الذي يعطينا الكثير من المعاني باليسير في اللفظ نتذكر موقف الرماني والعسكري الذي يلخص نشاط الاستعارة الجمالي بالإشارة الى المعنى بالقليل في اللفظ[1] . أريد أن أقول ان الاستعارة عند النقاد جميعا لا تخلق المعنى . وهي - دائما - تعتمد في وجودها على معنى سابق . وأن المشكلة الوهمية التي كان يخضع لها الناقد القديم ،

١) انظر : ابو هلال العسكري : الصناعتين / ٧٤ ، والرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٨٧ .

باستمرار أو يعاني منها هي : كيف نصوغ هذا المعنى أو نكسوه ؟ وهنا الجواب الذي يحال فيه التعبير الاستعاري الى إشارة موجهة أو يربط بين الاستعارة والدلالات المحددة . وهو أن الاستعارة توجز المعنى ، وأن مدارها البلاغي يؤ ول إلى كثرة المعاني التي ترتبط بصياغتها أو بطريقة تشكيلها . ولم يخطر للناقد القديم أنه لا ضرورة لأن ينسب إلى الاستعارة إيجاز المعنى أو اختصاره في كيفية معينة أو منحى محدد ، وأنه ما دامت الاستعارة عنصراً أصيلاً من عناصر النشاط الخيالي ، أو تكوين الشعر ، فلا داعي لتعقب هذه الصياغةأو الكسوة التي تهمل فاعلية اللغة والسياق ، فضلاً عن إهمال فاعلية الشعر ، وتجعل النشاط الاستعاري بسيطاً واضحاً .

- ٧ -

واذا كنا لا نذهب مذهب النقاد المتقدمين في فهم (الإيضاح) - كنشاط بلاغي للاستعارة - فانا لنأنس إليه في إدراك بعيد لمعنى من (الإيضاح) يحضر الكلمة أو الصورة المستعارة . ولكن القول بالإيضاح في ذاته إضفاء لقرائن خارجية على مدلول الاستعارة في ذاتها ، ويجعل المعنى مغلقاً أو قريباً يحتاج إلى معاناة لكي يكون عميقاً ، ويشرع للانفصال بين الاستعارة و (تركيبها) ، ويجعل تذوق فاعلية السياق شاقاً ، أو يحول - تماماً - دون إدراك هذه الفاعلية . ومن المحقق أن فكرة (الإيضاح) ساعدت على إهمال العلاقة بين الاستعارة ومدلولها الرمزي . فإن بلاغة الاستعارة - وبخاصة في الشعر - لا يمكن أن تعزى الى موقف إشاري لا غير . ذلك أن الاستعارة ذاتها أو بناءها ذو أثر لا ينكر في تكوين المعنى . أو خلق نشاط خيالي لا يستطاع التعبير عنه بغيرها . اعتبار (الإيضاح) نشاطاً جمالياً للاستعارة ساير الموقف النقدي القديم . من ذلك - مثلاً - «شرح المعنى وفضل الابانة عنه[١]» وأنها «تزيد المعنى المكشوف بهاء[٢]» . فالإبانة عن المعنى أو زيادته إيضاحا وبهاء يخلص المعنى من تموجاته وتقاطعاته وانتمائه إلى سياق حيٍّ متفاعل على الدوام ، ويؤ دي بالمعنى أو النشاط التصويري إلى مايسمى بالبعد الواحد أو المنحى الثابت المستقر . إن «الايضاح» لا يتجزأ من فاعلية الاستعارة في الموروث النقدي والبلاغي ، وإليه يعزى نسيب غير قليل من إفساد النشاط الخيالي الشعري ، وتذوق المدلول الأدبي في البناء الاستعاري كان ذو الرمة يقول (من الطويل) :

إذا الهجـر أودى طولـه ورق الهوى ... من الإلفِ لم يقطـعْ هوى مَيّة الهجرُ

---

١) انظر . أبو هلال العسكري : الصناعتين/ ٢٧٤ والرماني : النكت في اعجاز القرآن/ ٨٥

٢) الأمدي : الموازنة : ١/ ٤٢٥

هل نستطيع أن نقول إن فاعلية الاستعارة ترجع الى أنها «توضح» المعنى الخفي ـ كما يقول الناقد القديم ـ فتجعل الحب شجراً وتجعل له ورقاً أخضر أين ، اذن ، معاناة ذي الرمة ، ومغالبته للهجر والاحساس بالجفاف والذبول ـ حفاف الحب وذبوله في قلوب العشاق ـ من أجل أن يبقى ورق الحب في قلبه أخضر دائماً لا يذوي ولا يتساقط ، أو لنقل

من أجل الحياة والتشبث بالبقاء ؟ أين فاعلية السياق الذي يمكن أن يساعدنا ـ إلى حد ما ـ في التعرف على بعض الإحساس بالهجر والذبول الذي أشرنا إليه ؟ ذلك أن قراءة التشكيل اللغوي بقدر من العناية تفتح أمامنا الطريق لفهم أفضل للنشاط الاستعاري أو الخلق الشعري . وبعبارة أخرى إن السياق يكسب الاستعارة قد رات أبعد من قدراتها المعجمية وإثارتها القريبة بحيث توحي بدلالات عميقة لا نستطيع أن ندعى أن هذه الدلالات يسيرة أو قريبة . فمادية الكلمة المستعارة تعمل في بناء التأثير . ذلك لأن صلة ذي الرمة بورق الهوى صلة نفسية . وهو في كل حال متأثر بدلالة الورق الوجدانية من حيث ذبوله وجفافه ومن حيث دوام حيويته وخضرته . والتعبير بصيغة الماضي (أودي ـ لم يقطع) يُلقي في النفس ظل الواقعية وما يصاحبها من الإقتناع والتقبل . ومن ثم كانت هذه الصيغة من أقوى ما يحفز الشاعر إلى الحرص على هذه العلاقة المنقطعة أو مودة الهجر ، وأشد ما يدعوه الى التمسك بمية ، وإلى أن يتفيء بغصن حبها الذي يورق ـ على الدوام ـ في قلبه . أريد أن أقول إن فكرة (الايضاح) تضر بالمعنى وتضطرنا إلى أن نغفل ما بين الاستعارة والسياق من تفاعل وتبادل واتصال . فكرة (الإيضاح) تجعلنا نقتطع جزءاً واحداً من العلاقة أو المعنى من أجل أن نعلي شأنه ونعطيه أهمية كبيرة . وإعلاؤه ، أو إعطاؤه أهمية خيالية ـ لا شك ـ إلغاء لفاعليته لأننا نغيّره عن وجهه ونغضّ عن التمثيل الحي أو التقاطعات المستمرة في إيقاع المعنى نفسه ، وننسى أن وحشة الشاعر معنى حيويٌ نابض لا تستطيع الأوراق بدلالتها القريبة أن تغض هذه الحيوية النابضة أو المضطربة . ومن الممكن أن يقال : إن الاستعارة ليست بعيدة عن فكرة مواجهته الإحساس بالخوف ـ الخوف من الذبول والجفاف ـ وإزالة الوحشة والانفراد . وأنها تشير ـ بطريقة ما ـ إلى مخاوف ذي الرمة وأهدافه المضمرة في نفسه دون أن يشعر بملامحها الغامضة ووطأتها القاسية ومطالبها الملحة . وهذا ما أعنيه حين أقول بإهمال فاعلية الخلق اللغوي ، وثبات المدلول ووحدة المنحى أو الاتجاه . إذا كان (الإيضاح) أقرب إلى نقاء الطبع وعمود الشعر فإن ذلك لا يعني أن نمو النشاط الجمالي للاستعارة يعتمد عليه . ولذلك ينبغي أن نعاود النظر فيما ألح عليه النقاد من ارتباط الاستعارة بالإيضاح أو البيان . وأن نشك في خلق خيالي شعري يبتني عليه . وأن ندرك مدى الحاجة إلى صلة الاستعارة

بالتركيب ، أو السياق ، الذي يخلص الاستعارة من الاستقرار والتجمد والانفصال .

- ٨ -

أما التشخيص أو التجسيم الملازم لبعض صور الاستعارة فليس الاعتبار الأمثل وليس من اليسير أن نقول ان الناقد العربي القديم ، الذي وسم الاستعارة بالتشخيص وذهب إلى أنها ترينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، قد ذاق مدلول التشخيص أو التجسيم المادي . أو كان على خبرة بوجدانية التركيب وأحوال السياق . وإذا كانت سلامة المنهج ودقته تفرضان علينا أن نتحدث عن فاعلية (التجسيم) فان من الأهمية بمكان أن نسأل كيف فهمت هذه المشكلة ـ مشكلة التجسيم ـ التي تعد محور البحث في شؤ ون الاستعارة ونشاطها البلاغي خاصة . الناقد القديم يرى أن (التجسيم) جزء أساسي من قوة الاستعارة ويقول ان هناك تصوراً خاصاً للنشاط الاستعاري يصح أن نسميه (تجسيماً) ، وأن هذا النشاط لكي يكون مؤ ثراً لا بد من ارتباطه بجوانب مشخصة أو محسوسة أو مدركة بالعيان والمشاهدة . وهو ما نعنيه بمفهوم (التجسيم) . التجسيم ـ اذن ـ يرتبط في النقد العربي القديم بفكرة التقديم الحسي للمعنى وتشخيصه وبث الحياة فيه ، وبترادف مع ما نسميه الآن «بالتصوير» . ومن أجل ذلك يذهب غير واحد من النقاد إلى أن الخلق الشعري هو في أساسه نشاط تصويري . ونتيجة تشكيل مادي للمعنوي أو المعقول ينبغي أن يجد التعبير . وليس من الغريب تماماً أن نجد الناقدم القديم يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام أو المصور على أساس «أن الاحتفال والصنعة في التصويرات والتخييلات الشعرية تفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر . فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤ نق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤ يتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، ولا يخفي شأنه . كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق ، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز ، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد» [1] وبعبارة اخرى يمكن ان نقول ان النشاط التصويري كامن في كل خلق شعري . والشعر ، بناء ، على هذه النظرة ، هو استخدام فاعلية الرسم أو التصوير ، لأن فاعلية الرسم والتصوير وفاعلية الشعر شيء واحد في تراثنا النقدي .

---

١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ٣١٧ ، وقارن بحازم القرطاجني/ ١١٨ - ١٢١ ، ١٠٤ - ٤٢٩

والحق ان فكرة «التجسيم» أو «التصوير» هامة في توضيح جماليات الاستعارة والشعر على الإجمال . وبخاصة إذا كانت دافعاً إلى خلق حالة شعرية من ذلك التخيل أو التصور ، أو اعتبرت ظلاً أو انعكاساً لحالات وجدانية نعانيها وقد ترجمت الى نشاط استعاري أو شعري . فليست التشكيلات «الحسية» في الاستعارة - أو الشعر - تشكيلات موضوعية . بل إن المهم هو أن الموقف الاستاطيقي من الاستعارة يقوم على تفتيت فكرة «التجسيم» أو «التصوير» الموضوعية . وأنه لا يوجد معنى حقيقي لفكرة التقديم الحسي للمعنى بمعزل عن تأثيره الوجداني أو نشاطه الأدبي . ولكن المشكلة هي أن الناقد العربي القديم لم يعن بالقيمة الأدبية أو الوجدانية للتقديم الحسي عناية كافية . ومع أنه لاحظ أن التصويرات والتخييلات الشعرية كالرسم تماماً في أنها تؤثر في المتلقي وتؤدي به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل رؤيتها أو تلقيها ، ويغشاه ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفي شأنه - فإنه لم يستطع أن يبلغ هذا المستوى في فهم الأثر الأدبي للنشاط التصويري ، ولم يستطع أن يصل إلى نتائج واضحة عن فاعلية هذا النشاط ، وأثره في فهم النشاط الخيالي التصويري ، ولا أن يستخرج ما في البناء المادي من قوة كامنة . أو يفاضل بين عدة احتمالات مختلفة أو يتلمس علاقة هذا البناء بالتركيب أو السياق . ومن أجل ذلك كان الفهم الأدبي لفكرة التجسيم أو التصوير في موروثنا النقدي مهملاً تماماً أو ضائعاً ، أو مبهماً لا يخلو تحديده أو تصوره من صعوبة .

والواقع أن مشكلة «التصوير» في موروثنا النقدي كانت جزءاً هاماً من تصور فاعلية الاستعارة والشعر معاً . ففي كتاب الحيوان للجاحظ مسائل يعنينا الإشارة إليها من مثل قوله : «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي . . فانما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير . [1]» النشاط الشعري عند الجاحظ - إذن - يعتمد في نموه وقوته وتأثيره على «التصوير» . وهذا المصطلح - التصوير - يعني - فضلاً عن طريقة التشكيل والصياغة - تقديم المعنى بطريقة حسية . أي أن «التصوير» عند الجاحظ يترادف مع مفهوم «التجسيم» عند عبد القاهر . والظاهر أن الجاحظ أدرك أثر التشكيل الحسي في المعنى الذي هو قوام الشعر . وقد شرح أحياناً مواضع استخدام صور منه . والمنحى الذي يصح عليه الرسم أو النحت ليبلغ هدفه . انظر الى حديثه مثلاً عن اشتهار الهنود بعملية (خرط التماثيل ونحت الصور بالأصباغ تتخذ في المحاريب[2]) أو كيف يتميز سكان الصين بأنهم (أصحاب السبك والصياغة ، والافراغ والإذابة ،

---

١) الجاحظ : الحيوان ٣/ ١٣١ - ١٣٢

٢) الجاحظ : رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ١٩٦٥ ، ١/ ٢٢٣

والأصباغ العجيبة ، وأصحاب الخرط والنحت والتصاوير)[1] أو عن (الفرق بين الدمية والجثة ، ولم صوروا في محاريبهم وبيوت عباداتهم صور عظمائهم ، ورجال دعوتهم ، ولم تأنقوا في التصوير)[2]، فأنت ترى شغف الجاحظ بفكرة التقديم الحسي للمعنى وعنايته «بالتصوير» الذي يدل على رسم لوحة أو تشكيل تمثال . ونستطيع أن نؤكد هذا المنحى أو الاتجاه إذا نظرنا إلى بعض مواقفه النقدية من الشعر ، وبخاصة موقفه من أبيات أبي نواس (من الطويل) :

ودار ندامى عطلوها وأدلجوا	بها أثر منهم جديد ودارس
مساحب من جر الزقاق على الثرى	وأضغاث ريحان جني ويابس
حبست بها صحبي فجددت عهدهم	وإني على أمثال تلك لحابس
تدار علينا الراح في عسجدية	حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها	مها تدريها بالقسي الفوارس
فللراح مازرت عليها جيوبها	وللماء مادارت عليه القلانس

التي قال فيها «لا أعرف شعراً يفضل هذه الأبيات لأبي نواس»[3]. فأنت ترى ميل الجاحظ إلى الجانب الحسّي في الشعر الذي يقرأ فيه مشهداً منقوشاً أو يتلمس فيه خطوط لوحة رسمها رسام . وكأنه يريد أن يقول إن براعة هذا الشعر ترجع إلى الوسائل التصويرية التي قدمت المعنى تقديماً حسّياً .

ولم تفت علاقة «التصوير» بفاعلية الاستعارة أو الشعر ، سائر النقاد وشراح الشعر . لدينا الرماني - مثلاً آخر - يقول إن التعبير الاستعاري من قوله تعالى «تكاد تميز من الغيظ» أبلغ من التعبير الحقيقي (لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس)[4] وأن قوله تعالى «فنبذوه وراء ظهورهم» (أبلغ لما فيه من الاحالة على ما يتصور)[5] وقوله «أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان» (الاستعارة أبلغ لما فيها من البيان بما يحس ويتصور)[6] وقوله «ويبغونها عوجا» أبلغ لما فيه من البيان بالاحاطة على ما يقع عليه الاحساس)[7] وقوله تعالى «وداعياً إلى الله باذنه وسراجاً منيرا» ابلغ (للاحالة على مايظهر

١) المرجع السابق/ ١/ ٦٩ ٢) الجاحظ : الحيوان ١/ ٥ - ٦ المرجع السابق ص ٩٢

٣) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانه ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٩ - ١٩٦٢ ، ٢/ ٣٤٦ - ٣٤٧

٤) الرماني : النكت في اعجاز القرآن/ ٨٧

٥) المرجع السابق/ ٩١

(٦) المرجع السابق/ ٩٢

(٧) الرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٩١

بالحاسة)[1]. ونجد شيئاً من ذلك عند ابن جني . فالمجاز عنده تجسيد للمعنوي وتقديم له في صورة حسية ، وذلك بهدف تأكيد المعنوي وتثبيته في النفوس وعلى هذا الأساس يصبح قوله تعالى (وأدخلناه في رحمتنا) مجازاً يقوم على تشبيه الرحمة ـ وهي أمر معنوي ـ بشيء محسوس ملموس ، مما يؤكد المعنوي (لأنه اخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر ، وهذا تعال بالغرض وتفخيم له ، إذ صيّر إلى حيّز ما يشاهد ويلمس ويعاين ، ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل : لو رأيتم المعروف رجلاً لرأيتموه حسناً جميلاً ، وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه ، ويعظم من قدره ، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله ، وأنور صفاته ، وذلك بأن تتخيّل شخصاً متجسّماً لا عرضاً متوهماً)[2]

هذه الملاحظات المتناثرة التي تصور رغبة النقاد والبلاغيين في النفاذ إلى التشكيلات الحسية للأساليب الاستعارية واستخداماتها قد برزت في الصناعتين لأبي هلال العسكري . من ذلك قول امرىء القيس (من الطويل) :

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

الاستعارة هنا أبلغ (لأنك تشاهد ما في القيد من المنع ، فلست تشك فيه ، وكذلك قولهم : هذا ميزان القياس ، حقيقته تعديل القياس والاستعارة أبلغ ، لأن الميزان يصور لك التعديل حتى تعاينه ، وللعيان فضل على ما سواه)[3]. ويعنينا أن نذكر أن التصوير ورد على لسان المرزوقي ، وأنه ارتبط بتجسيم المعنوي ، في الإدراك الاستعاري كما في بيت تأبط شرا (من الطويل) :

اذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

لأن (ذكر التهلل والناجذ مثل وتصوير المراد)[4]

ومغزى ذلك كله أن الناقد العربي القديم لم يستطع أن يتذوق المدلول الحيوي لمفهوم «التجسيم» أو التصوير إلا في نطاق قريب ضيّق ، كما فاته أن التشكيل الحسي للاستعارة لا يؤلف وحده نشاطاً جمالياً . وأن النشاط الجمالي ـ دون فاعلية السياق ـ إسراف في التبسيط وإهمال لحقائق الخلق اللغوي . ونشاط السياق الذي ألح في التنبيه عليه معنى مقعد يخضع لتقاطعات مستمرة ولا يكون إلا إذا تأمل الباحث تأملا عميقا يجعله

(١) المرجع السابق/ ٩٣ (٢) ابن جني : الخصائص ٢/ ٤٤٣ ـ ٤٤٤

(٣) ابو هلال العسكري : الصناعتين/ ٢٧٦ ـ ٢٧٧

(٤) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، تحقيق احمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣ ، ١/ ٩٩

يبصر العلاقة بين الدلالة الحسية والدلالات الأخرى التي يتضمنها تركيب الاستعارة أو سياقها ، فلا يأسره بُعد واحد أو دلالة فردة . وإنما يقدر ، منذ البدء ، أن الحقيقة الفنية لتصوير المعنى أو تجسيمه ، لا تقرر تقريراً ، أو يدرك أن هذه الحقيقة ربما لا تنال في ذاتها ـ لأن فكرة البعد الواحد أو تقرير المعنى تعصف بايحاء (التصوير) وتجعله آلياً ، ويعود المتلقي لا يتوقف عنده ولا يتأمله فضلاً على أن ينتقل الى ما وراءه ـ فاذا تعمق فاعلية السياق استطاع أن يلمح الدلالة الحسية التي يدخل في تشكيلها مواقف متفاعلة لا موقف واحد .

ـ ٩ ـ

وتصوير التركيب النحوي للاستعارة معترض عليه لأنه يقوم على المدلول الاشاري الموجه . والمدلول الموجه ليس من الجمال . وقلّما يعول في حسنه أو بلاغته على الحس أو الوجدان . وقل أن تكون دلالته مؤ يدة بالدلالات الضمنية البعيدة أو بنشاط السياق . وعلى هذا فان القول (بالنظم) وما يبعث عليه من تصور خاص للاستعارة كل أولئك غير مقرون بنشاط وجداني ، أو ليس النشاط الوجداني أصلاً في ادعائه . لقد لاحظ عبد القاهر أن معنى الاستعارة يرتبط ـ في النقد العربي ـ بالمبالغة . وأن القدماء لم يفطنوا إلى وجود خاصيات دقيقة في تشكيل الاستعارة وتنظيمها النحوي ، ومن أجل ذلك شاب عبد القاهر غير قليل من الشك في قدرة مفهوم «المبالغة» على توضيح جماليات الاستعارة ، واستخراج ما فيها من قوة كامنة . هذا موقف يتضح خصوصاً في تفسير الرماني والعسكري وابن رشيق لنشاط الاستعارة البلاغي والالحاح عليه . فالرماني عد الاستعارة القرآنية أسلوبا في أساليب المبالغة . ورأى أن الكشف الحقيقي لفاعلية الاستعارة من قول الله تعالى «إنا لما طغى الماء حملناكم في الجارية» أبلغ من التعبير الحقيقي (لأن طغى علا قاهرا وهو مبالغة في عظم الحال) [1] ، والاستعارة من قوله تعالى «سنفرغ لكم أيها الثقلان» تدل على وقوع معنى الزجر (بالمبالغة التي هي أعرف عند العامة والخاصة موقع (الحكمه) [2] أما المعنى نفسه أو المبالغة من حيث هي طريقة في تنظيم الكلمات أو بناء نحوي خاص ، فلا يستوقفه في كثير . وهذا المنحى هو مفتاح فهم كثير من تأملات أبي هلال العسكري . يقول هذا : ان الاستعارة تفيد تأكيد المعنى والمبالغة فيه [3]. فبلاغة الاستعارة ترجع إلى فكرة «المبالغة» وما عدا ذلك ـ أعني طريقة التعبير أو وجوه تنظيم الكلمات ـ فليس شيئاً . وعلى هذا النحو كان «ابن رشيق» يطلق مفهوم «المبالغة» اطلاقاً متوسعاً من أجل أن تستوعب جل النشاط التصويري . وكل ما كان يعنيه هو أن يؤ كد

١) الرماني : النكت في اعجاز القرآن/ ٨٧

٢) المرجع السابق/ ٨٨ ٣) ابو هلال العسكري : الصناعتين/ ٢٧٤

الصلة بين الأدوات التصويرية ـ ومنها الاستعارة ـ والمبالغة . فالمبالغة ـ كما يقول ابن رشيق ـ «لو بطلت كلها وعيبت بطل التشبيه وعيبت الاستعارة الى كثير من محاسن الكلام» [1]. ولذلك كان مجال النظام النحوي ـ في التشكيل الاستعاري ـ أو نشاطه مهملاً تماماً أو ضائعاً .

ففكرة تنظيم الكلمات ـ إذن ـ من حيث هي مظهر لفاعلية الاستعارة كانت بعيدة كل البعد عن الموروث النقدي والبلاغي . ومن أجل ذلك أحس عبد القاهر أن صلتنا الأدبية بجانب كبير من جماليات الاستعارة تعرضت لما يشبه التمزق والتفكك . ومن أجل ذلك أيضا وجد أن تصور الاستعارة ووظيفتها الأدبية يحتاج الى تعديل أساس ، ورأى أن هذا النشاط أو الفاعلية لا يمكن أن ينكشف أو ينمو في خارج معاني النحو ووجوه تنظيم الكلمات . ولكن المشكلة هي في طريقة فهم عبد القاهر لبناء الاستعارة النحوي . هذه الطريقة التي تقصد ـ كما قلنا ـ الى اثبات أغراض أولى ، وينبع الاقرار بها من غير أصل وجداني ، وليست تهدف الى غاية ذوقية . فالعلاقة بين التركيب النحوى والاستعارة تؤخذ على نحو عقلي . وأينما قلبت النظر في الشواهد وجدت القول أكثره دائر على هذا أو نحوه وهو ذو أصل يسير قريب . وندر أن يتحدث عبد القاهر عن علاقة البناء النحوي للاستعارة بغيره في الجملة أو المساق . وهو ما يغري القول ان عبد القاهر يفكر ، في أحيان ، في شؤون جماليات الاستعارة مدفوعاً بنزعة شكلية موضوعية تهمل فاعلية اللغة وتبتعد عن الجوانب الذاتية في الكلمات وقلما تصل في التذوق الأدبي إلى رتبة .

ـ ١٠ ـ

وإذا افتقدنا معنى الاستعارة وبلاغتها فقد وجب أن نقيم أسساً يبنى عليها النظر في الاستعارة . وفي حديث الاستعارة تلحظ معاني هامة : فهناك الإيحاء الأدبي للكلمة أو الصورة المستعارة . وهناك الإيحاء الرمزي والمادي والنفسي . وهناك أيضا عنصر التركيب والمساق . وهما عنصران وثيقا الارتباط ببناء الاستعارة ونشاطها البلاغي . وقبل أن نفصل في هذا كله نود أن نشير إلى أن هذه المعاني تتقاطع وتتلاقى باستمرار على الرغم من المفارقات التي تقوم بينها ودقائق الفروق التي تميز بين أقسامها . وهذا يعني أن الحديث عن فاعلية الاستعارة بحاجة إلى تذكرة قوية بنظرية (تفاعل الدلالات) و (نشاط السياق) . فالعمل الأدبي يجري في المواقف المتفاعلة أو العوالم التي تعيش فيها الكلمات والإيحاءات التي تثيرها . ونشاطه الجمالي ينمو ويجف بمؤثرات السياق ودلالاته الحيوية التي تتبادل التأثير والتأثر على الدوام .

---

١) ابن رشيق : العمدة ٢/٥٢

والايحاء الأدبي للكلمة أو الصورة المستعارة يقوم على تفتيت فكرة الدلالة المعجمية . ويتضح ، خصوصاً ، في التمييز بين مدلولها العلمي المألوف وبين ما نسميه الذوق اللغوي أو المدلول الشاعري . والقول المتقدم في جماليات التركيب الصوتي والصرفي والنحوي وغيرها مبني على هذا الأصل . والعناية به أساس كل بحث جمالي وفني . وهذا يعني أنه ينبغي أن يكون لنا موقف استاطيقي من النشاط الاستعاري . وربما يتبين لنا أن هذا الموقف الاستاطيقي هو التعبير الحقيقي عن فكرة (تفاعل الدلالات) أو نشاط السياق . قد تكون هذه الفكرة صعبة تحتاج الى معاناة واسعة والى خبرة وجدانية بأحوال (التركيب) ولكن علينا ألا نسلم بالموقف النقدي القديم ، وألا نذهب بعيداً في توكيد المدلول المعجمي للكلمات المستعارة . وقد يحسن أن يواجه هذه الموقف أو تواجه هذه الدلالة بحذر من هذه الناحية من أجل أن نبين أن عنصراً من الايحاء الأدبي موجود في كل نشاط استعاري . وان نثبت ان النشاط الاستعاري بامكانه أن يطلعنا على إمكانيات أوفر في النص الأدبي . وبعبارة اخرى إن ما يهمنا في هذا المقام هو التأكيد على ان الاستعارة لا يمكن أن تحمل على اشارة محددة منضبطة ، الاستعارة أو التعبير الشعري إجمالاً ليس من مهمته الاشارة الموجهة المحددة [1] ومن المعلوم ان الاستعارة تعبر عن ملاحظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر [2] وأن استبصار الحقيقة بواسطتها يعد اكبر علامات الطريقة الاستاطيقية [3] وهذا ما ينبغي علينا كشفه يقول أبو نواس (من الطويل)

أربع البلى إن الخشوع لبادي	عليك وإني لم أخنك ودادي
لمعذرة مني إليك بأن ترى	رهينة أرماس وصون عواد
ولم أدر الضراء عنك بحيلة	فما أنا منها قائل لسعاد

قصد أبو نواس فيما يقول النقاد إلى أنه أراد أن يعتذر إلى الربع بأنه لم يقدر على دفع ضرر البلى والدروس عنه ، وانه لا يدري ما يقول في ذلك لسعاد [4]. فخرج بذلك عن طريقة العرب وطلب المحال . وإذا تذكرنا نظرية (تفاعل الدلالات) - ولاسيما التفاعل بين الاعتذار والربع - بدأنا نحس بأن هناك تيارات متعددة ، وأن مفهوم الاستعارة أوسع وأخصب بكثير من هذا المفهوم التقليدي . وربما يجوز لنا أن ننكر وجود منحى محدد أو معنى ثابت يعطيه الاستعمال الحرفي (للاعتذار) . والأقرب الى الإقناع أن نقول أن

1) I. A. Richards: CK. Ogden: The Meaning of Meaning P. 101-102

2) Philip Wheelwright: The Burning Fiourtain P. 76

3) E. O. James. Myth and Ritual in the Ancient Near Fast. P. 15

(٤) الأمدي : الموازنة ١/ ٥٢٣

للاعتذار مدلولات ضمنية . وأن نشاط الاستعارة الأدبي شيء وراء النشاط المعجمي ومدلول الألفاظ المفردة . ففي الاستعارة معنى الوحشة وربما نتأولها باحياء فكرة العزلة والغربة . وهذا ما قلنا عنه ان الدلالة المعجمية ليست هي الدلالة الحيوية وأن المدلول الأدبي للكلمة المستعارة متميز من الحس اللغوي . وليست الصلة بينهما معروفة المعالم والطريق . بنية الاستعارة اذن تعتبر مفتاحاً هاماً لفهم المعنى الشعري . ويعنينا الآن أن نقول ان بعض الاستعارات بنية عقلية أو سيكولوجية وقد تكون بلاغية وربما تكون رمزية . أي أن دراسة الاستعارة تحتاج الى بحوث عدة متقاطعة [1] وفي تبين الاستعارة ينبغي مراعاة السياق . والسياق هنا يقوم على مبدأ استمرار الحياة من حيث هي نشاط وفاعلية . ومن المحتمل إذن أن نقول إن الاعتذار الذي يقدمه الشاعر بين يدي الربع يعبر عن رغبة لا شعورية في بعث (الماضي) واحياء الطلل . أو هو عالم غامض يتداخل فيه الطلل الخاشع والإنسان المعجب والإحساس الأليم بالعزلة والاغتراب . ومن ثم وجب أن نبحث في الاستعارة عن معنى الحياة الآمنة ، ومبدئها الباقي وجذوتها المشتعلة . والواقع أن هذه الفكرة اليسيرة الجديدة الأهمية لأنها تغير من نظرتنا - تماماً - إلى المعنى . وتعدل مفهوم الطلل الذي نواجهه في هذا الشعر . فالاعتذار هنا ، ليس موقفاً سلبياً عاجزاً . وليس تشاؤماً من الحياة أو تشاؤماً لها أو انهزاماً أمامها . وارتباطه بالربع - وبالأصح تفاعله معه .. يخلق حول هذا الربع - أراد الشاعر أم لم يرد - جواً من المودة والإلفة . ويصبح الطلل المتحدث عنه مبدأ النمو والحياة ، وليس مبدأ الموت والبلى فقط . جذور الحياة موجودة . وقد تكون عميقة أو مظللة . ولكن (التفاعل) المشار اليه يخلقها أو يعيد تشكلها من جديد . ومن أجل ذلك يبدي أبو نواس نحو الربع - أو لنقل نحو الماضي - صداقة قوية . ومن أجل ذلك أيضاً لا نرى ما يشبه الشعور باليأس أو الهزيمة . والإيحاء قد يثيره (تركيب) الاستعارة ذاته . بمعنى أن تحليل (التركيب) الاستعاري يكشف عن سمات فنية مميزة ينبغي أن يتسع لها التحليل الجمالي الشامل للغة . التركيب ليس (تأثيراً) أو تلوينا بهذا المعنى . التركيب على العكس جزء أساس من فاعلية الاستعارة ونشاطها الأدبي . يقول ابن وهب يذكر منزلين (من الكامل) :

لبسا البلى فكأنما وجدا بعد الأحبة مثل ما أجد [2]

فالتعبير (بالماضي) يكيف النظرة إلى الإدراك الاستعاري ويوجهه الى حيث يريد . أو لنقل إنّ كلاً منهما يعطي للآخر . وهو ما عناه ماكس بلاك عندما قال : إن الاستعارة تحدث تغييراً في معاني الكلمات التي تنتمي إلى اسرتها [3] وفي هذا التغيير أو العطاء يكمن سر

(١) Norman Firiedman: Imagery From Sensation tosymbof P. 25-37

(٣) Max Black: Metophor P. 228-232

(٢) الموازنة/ ١/ ٤٩٠

الاستعارة وغموضها . ومن الممكن ، أن نقول إن التعبير بالماضي ضرب من الاقناع الوجداني . وإنما كان وجدانياً لأنه يهيء النفس لتصور البلى تصوّراً حقيقيّاً ، ويعدها لقبول الحقيقة المصورة والاطمئنان إليها ، ويعينها على تمثل العاطفة المهمومة التي يخضع لها الشاعر ، والإحساس بمسؤولية الموقف الذي يعاجله . ولك أن تقول بأن إلحاح الشاعر على هذه الصيغة (فعل) يمكن أن يفهم على أنه جزء يتم الحالة التي يراد بثها في النفس . إذ يراد تقوية الشعور ببلى الديار وعفاء الربع . ولذا جيء بصيغة الماضي (فعل) مكررة . ومزية التكرار أو التردد في هذه الحال أنه يقرب الى المخيلة صورة الديار ويجعل تمثلها أيسر وأمكن . ومن أجل ذلك تصبح هذه الصيغة مصدر إبداع ، في تكوين المعنى ونشاط الاستعارة الجمالي ، لا يجف وكأنه حين يعبر عن بلى الديار - فيما نتوهم - بتكرار صيغة الماضي يكون التعبير، إذن، من قبيل الاستجابة الدقيقة للإحساس الأليم بالعزلة التي يعاني منها الشاعر . والوحشة التي يخضع لها . ومن ثم يكاد التركيب ينافس فكرة النشاط الاستعاري ذاته . وتلك هي صلة الإيحاء الأدبي للاستعارة بالبناء أو التركيب .

- ١١ -

أما إيحاء الاستعارة (الرمزي) فذو دلالة خطيرة في تغيير الموقف النقدي القديم ، والمعنى ، عامة . ويتضح على أية حال أن الصورة المستعارة تؤلف نظاماً من الدلالات الضمنية التي توجه تصورنا للمعنى . وأن القارىء من أجل أن يدرك رمزية الاستعارة عليه أن ينظر إلى فاعلية (السياق) ويعنى بالارتباطات التي تقوم حولها أو تدخل في تشكيلها . وقد أوضح ريتشاردز ذلك حين قال ان معنى الكلمة هو مجموعة من الامكانيات تغذي وتتغذى بامكانيات اخرى . وهذا يعود بنا إلى فكرة المعنى كعلاقة متبادلة بين مجموعة من الامكانيات لا بين حدود . والذي يحدد هذه الامكانيات هو السياق . فالسياق هو الاطار الذي يوجهنا إلى نوع الإمكانيات الملائمة ، وبعبارة اخرى ان مفهوم السياق لا يقضي على فكرة الإمكانيات ، ولكنه يساعدنا فحسب على تحديد عالمها الجمالي [1] وحين ننظر إلى تفاعل الدلالات أو نظام الرمز فإننا ننقل الإدراك الاستعاري إلى مجال أوسع ونضعه تحت ضوء جديد . كان طفيل الغنوي يقول (من الكامل) :

وجعلت كوري فوق ناجيه يقتات شحم سنامها الرحل

هنا يقول الناقد القديم ان الناقة تهزل . وان الرحل الذي يلازم السنام هو الذي ينقص

١) مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث/ ١٣٢ وانظر : I. A. Richards: The Interaction of words in language of poetry edited by Allentate P. 65-72

شحم الناقة ويأكله . [1] ليس للنشاط التصويري على هذا الوجه أية فاعلية حقيقية . وموقفنا من الناقة والكور والرحل قبل الدخول في العملية الاستعارية لم يتغير . أي أن الاستعارة لا تستطيع أن تعدل في المواقف التي تدخل في تشكيلها أو تحدث تغيراً في المعاني التي تنتمي إلى أسرتها . ونحسب أن هذه الطريقة في قراءة النشاط التصويري لا تصل إلى كثير . والأولى أن نقول ان القارىء مضطر إلى (ربط) كلمتي الناجية ويقتات . والنظر الى عناصر الغموض و (المفارقة) التي يخلقها (تفاعلهما) . ولنلاحظ أن الناقة ، هنا ، ترمز - دون تكلف - إلى الحياة . وأن الرحل والكور أدوات تخيلية أقرب ما تكون مظهراً للبحث عن بعض أوجه استمرار هذه الحياة أو البحث عن بعض أوجه هدمها . أي أن العناصر التي تبدو أول وهلة متعارضة أو متناقضة تتداخل وينتمي بعضها إلى بعض وأن الشاعر قد احتضنها بخياله وحسه لكي يؤ لف منها إطاراً متكاملاً ونسيجاً واحداً . وطفيل يريد أن يقول ان الناقة لا تبلغ غاتيها إلا من خلال اقتيات شحمها . أي من خلال فقد الحياة . ولكن هذا الفقد منظور إليه على أنه جزء من استمرار الحياة ذاتها . وبعبارة أدق يريد أن يقول إن جوهر الحياة هو ما نسميه الصراع أو التناقض . ولذلك يلح على عناصر المفارقة والتضاد ويجعل الحياة في صراع مستمر مع الحياة ويتخير النشاط الخيالي التصويري الذي يمنحه القدرة على رؤ ية هذه الأبعاد والمواقف .

حقاً إنّ (الرحلة) تهزل الناقة . والرحل هو الذي يلازم السنام لطول الرحلة فكأنه هو الذي ينقصه ويأكل شحمه . ولكن هذا النقص أو الفقد - كنوع من التجريد - يريد أن يكون أقوى من معالم الفناء التي تبدو من حوله . ذلك أن الفقد هو النشاط الخيالي للشاعر في سبيل الإبقاء على فكرة الهدم والتغلب عليها أيضا . هذا هو حلم الشاعر الذي يواجه الرحلة على الناقة . متى تبلغ الناقة غايتها ؟ متى تستطيع أن تلقي الرحل الذي يهلكها أو تمحو وجه الخوف والفناء الذي تشكو منه ؟ هذا ما يتمناه عقل طفيل . إن طفيلاً يريد أن يطارد الخوف الكامن في نفسه . يريد أن يطمئن إلى خيرته واغترابه وليس أمامه من أجل ذلك إلا الناقة والكور والرحل . وقد تخيل طفيل ما شاء علاقة الناقة بالرحل . وتخيل ما أعطي كل منهما للآخر من عناصر النمو والفناء . واستطاع ، بنشاطه الخيالي ، أن يحقق أمن الانسان لنفسه وأن يضع الموت في إطار الحياة .

- ١٢ -

أما الإيحاء (المادي) للصورة المستعارة فيتلخص - كما ذكرنا غير مرة - في أن التعبير الحسي يعمل في بناء التأثير ذلك لأنه ينفذ إلى العواطف والأحاسيس فلا يخطر في يسر أو

---

١) الموازنة ١/ ٢٦٧

قرب . على عكس التعبير المجرد الذي يتجه الى العقل فيدركه في يسر . ولا ريب فإن اهمال (مادية) التعبير في الموروث النقدي والبلاغي حال دون تطورات المعنى على حقيقتها . كما حال دون رؤ ية التميزات الدقيقة التي تصور حياة الاستعارة وتوضح نشاطها البلاغي .

لم يكن هناك موقف خاص في تصوير جماليات الإيحاء المادي للكلمة المستعارة . ولذلك ظلت مسألة التعبير الحسي مبهمة . واهتم النقاد - جميعاً - بتقرير الاشارة وتمكينها في العقل وتصوروا أن تشكيل الاستعارة المادي يوجد بمعزل عن فاعلية المعنى والسياق . أي انهم آمنوا بأن العناصر الاشارية أهم وأوضح من العناصر الجمالية . ولا نستطيع أن ندعي أن هذا الموقف صدر عن خبرة دقيقة بفاعلية التعبير الحسي أو نشاط المعنى . ونحن بعد ذلك لا نرى أسساً مقنعة يقوم عليها الإدراك الاستعاري أو ترتبط تشكيله المادي بمذهب خاص في تصور المعاني . كل ما لدينا هو الاهتمام «بالايضاح» هو الحاق الأغمض بالأوضح ، هو الانتقال من النادر وما لا يقع الى الحسي المحدود ، أو هو تأليف أشياء حسية من عناصر وهمية . وهذا لا يضيف إلى الاستعارة ثراء حقيقياً . وغالباً ما يتم عزل بنائها المادي من مجاله الأدبي . ففي داخل المجال يصعب اختصار المعنى بكيفية معينة أو الاتجاه إلى فكرة واحدة (كالايضاح) وما إليها . مشكلة الإيحاء المادي للكلمة ، أو الصورة ، المستعارة شائكة إلى أقصى حد وبخاصة حينما تشك في الموقف النقدي القديم وفي العناصر الاشارية الموجهة كالإيضاح والمبالغة والتجسيم . ذلك أن وراء هذه الأسوار المحددة آفاقاً بعيدة يهمنا التطلع إليها . والملاحظة الأولى هنا هي أنه لا يمكن أن تكون مادية التعبير مستقلة عن كل شيء آخر . ولذلك قد يتخذ (تفاعل) التعبير الحسي مع المواقف الأخرى دليلاً على نشاطه الفني . فالفن ، كما يقال ، إذ يجعل من المعنى حسياً عيانياً إنما يريد أن يجعل الإحساس خصباً ، وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية ، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبير عن تمثل خيالي [1] . هناك ما يصح تسميته باسم الإحساس الجمالي بالتعبير المادي أو المحسوس هذا الاحساس الجمالي ضروري لتصوير فاعلية الاستعارة . هذا الاحساس الجمالي يجعل مادية التعبير - بمعنى ما - جزءاً مما نسميه جماليات الشعر ونشاطه الخيالي . والواقع أن بعض الأمثلة توضح الموقف قليلاً . لنفرض أننا نقرأ قول المتنبي (من الخفيف) :

إنّ في الموج للغريق لعذراً   واضحاً أن يفوته تعداده

هنا نجد أن مادية الصورة المستعارة تضيف إلى الكرم معنى ذا قيمة ، وتمنحه تفصيلات لا

---

١) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية/ ١٣٨ ، وانظر I. A. Richards: Philosophy of Rhetoric P. 133

غنى عنها . ذلك أنه لا خير في أن يقال ان استعارة الموج للعطاء «توضح» المعنى وان الشاعر يعبر على جسر من «المبالغة» إلى موضوعه الأصلي وهو المديح . إذ المبالغة ليست غرضاً بعيداً يحتاج الشاعر إلى أنْ يذكر به . إنما يهم التعبير عن موقع الموج في النفس وكونه يلاقي موقع العطاء . فهما معاً من مظاهر الهلاك والحياة . إنما هو - أعني الموج - رمز يستجيب للبحث عن ازدواج العناصر المتناقضة . ويمنح المتنبي القدرة على أن يعطي الشيء ونقيضه . يعطي أحلام الغنى . ويعطي الإحساس بالغرق أو التمزق والضياع . ذلك أن الموج ، في مضمونه الحيوي ، مادة الشاعر الخيالية في سبيل الإبقاء على الكرم - أو لنقل على مبدأ استمرار الحياة -، وكثيراً ما يذكر بالغرق - أو الفناء - أكبر الملابسات التي تثير القلق والجزع وتزعزع الإحساس بالحياة . والموت . وما أن نقرأ الصورة الاستعارية في البيت السابق حتى نجدها أعمق وأدل مما تخيلنا بعد قراءة القدماء وموقفهم من نشاط الاستعارة وتشكيلها المادي . حقاً ان الشاعر يستعير الموج لكرم ممدوحه . ولكن هذه الاستعارة تستمد قوتها من منحى آخر . من معرفتنا للموج كرمز . الموج صورة متناقضة . ومعنى التناقض الحقيقي أن الموج ذو أثر قوي في تكوين جماليات الاستعارة وخلق المعنى . وإذا عرفنا أن الموج رمز ، وليس أداة استعارة قريبة تؤدي مهمة الإيضاح أو المبالغة في المدح وما إلى ذلك ، كان لنا أن نفهم كيف كان المتنبي مطبوعاً على إضفاء كل طموحاته ، وإسقاط مفهوم الصراع الدائم - بطريقة غير مباشرة - على الأشياء . كيف كان يرى في الكرم صورة الموج المعقد الذي يزدوج فيه الغنى والأمان ، والخوف وإحساس لا يفترق كثيراً في جوهره عن الغرق أو الفناء . وبعبارة اخرى إن ما يعنينا هو أن مثل هذا النشاط الاستعاري لا يمكن أن يفهم ما لم ننظر إلى بنائه المادي نظرة جدية . حينما نقول أن الشاعر جعل كرم الممدوح موجاً نكون قد قصدنا أن الكرم أخذ في السياق معنى جديداً ليس هو - بالضبط - معناه في الاستعمالات الحرفية أو المعجمية . أي أنّ الكرم يتعدل ويتشكل باستمرار ولا يثبت على حال . هو إمكانيات لا وجود لها بمعزل عن صورة الموج المعقدة . أو الدلالات الغامضة التي نسميها تناقضاً أو رمزاً . هناك (تفاعل) مستمر بين المواقف بين الكرم والموج . هذا (التفاعل) يوسع معنى الكرم الأصلي وينظم تصورنا وإدراكنا له من جديد . كذلك نجد أن فكرة الموج دخلها تعديل ووضعت تحت ضوء جديد . لم يعد الموج ارتفاعاً وتراكماً ، ولم يعد قريباً في صفاته ، وأصبح - في ظل مفهوم التفاعل - أغنى وأعقد مما تصورنا من قبل . أصبح ذا وجه رمزي محير يرتبط بقدرات غريبة ، وإنكار لفكرة التناسب والمقارنة والحدود . ومن أجل ذلك قلت إن

التعبير الحسي ليس مجرد موقف معزول . وانه يعيد ـ على الدوام ـ تشكيل جميع المعاني التي تنتمي إلى أسرته أو سياقه .

- ١٣ -

بل انني لا أشك في أن (تركيب) الصورة المستعارة يرتكز على دلالات ضمنية وادراكات جمالية يجب أن نقف عندها . بمعنى أنه حينا نعالج فاعلية الاستعارة كظاهرة خلاقة للمعنى ينبغي أن نعتبر بدلالة تركيبها الأدبية . وأنه لا يمكن أن تبحث جماليات الاستعارة بمعزل عن جماليات الصياغة والتشكيل . وهذا مصداق ما يقوله (دي لويس) من أنّ من آثار الاتجاه الناقد حاجات الصياغة التي تثير مشاكل ربما توجه في ذاتها نمو القصيدة من قبيل الاحساس بقافية أو لون من الموسيقى . ومن خلال هذا الإحساس قد يتغيّر مجرى القصيدة . قد تحضر الشاعر أثناء بناء القصيدة عفواً أو من خلال البحث صورة يبدو أنها تمده بشيء خير مما رغب فيه وعرف طريقه ، وفي ضوئها يعيد النظر إلى القالب التصويري كله [1] . وفي وسعنا أن نقرأ النشاط الاستعاري قراءة خاصة وأن نكشف الجماليات المشتركة بين هذا النشاط وطريقة صياغته وتشكيله . يقول الشاعر (من الطويل) :

لبسن البلى حتى كأن رسومها طعمن الهوى أو ذقن هجر الحبائب

فالدلالة (الحسية) هنا تقترن بمعان نفسية لا تتوافر في حال التعبير المجرد . ذلك أن مادية النشاط الاستعاري هنا ، تنقل المتلقي من الإدراك الجاف للمعنى إلى مجال الحس والتخيل ، ومعاناته معاناة وجدانية كأنما يخضع هو له . ويتحسس آثار البلى والعفاء على نفسه . اذ الواقع أن (لبس) البلى و(تذوق) الهجر لا يعبر عن عفاء ما بلا قيد أو تحديد . فهنا يكون البلى والعفاء في أعلى درجاته بحيث يجرد الربع من قفرته ووحشته ثوباً يلبسه ، أو مادة يتذوقها لإشباع البلى أو إشباع إيلام والهجر . (فلبس) البلى و(تذوق) الهجر إذن احساس الشاعر بوحشته وعزلته أو إحساسه بتفرق الأحبة والخوف من الضياع والاضمحلال . وحينئذ يمكن لنا أن نستخلص شيئاً عن الدلالة الحسية وأن نقول ان (مادية) التعبير ترمز إلى حقائق تملأ النفس أو تعود ذات قيمة شعورية لا تنسى . وتجعل البلى والعفاء في أسمى درجات التأثير .

ومن الممكن أن نقول ، من وجهة أخرى ، إن الشاعر هنا في موقف أقرب إلى مودة الهجر ، والإيناس بعفاء الربع . إذ ليس من اللازم إذا قال الشعر ، عن الديار ، صراحة : انها لبست البلى وذاقت هجر الحبائب . أن يكون باكياً لعزلته واغترابه

---

[1] C.Day Lewis: The Poetic Image P. 71-72 وانظر مصطفى ناصف : الصورة الأدبية/ ٣٨

فحسب . فقد تخاطب في نفسه الشعور بعمق الحياة ونماء الربع . وقد تبدو في عينه حافلة بالآمال والرؤى الطيبة . وحينئذ تكون مادية التعبير من أكثر الأفكار صلاحية لإحياء الوحشة والوقوف على مقربة من الانسان المحبوب والاتقاء من بواعث الخوف والفناء . ولأمر ما ذهب الشاعر إلى رسوم الديار يتخيلها ويتعمقها . وأعطى لهذه الرسوم قدرة على الإحساس بالفناء من خلال علاقات الإسناد . وكأن هذه الضمائر تكوّن - بتلاحقها وترددها - رمزاً يكسب الشاعر غير قليل من الأمن ، ويمكنه من أن يواجه الطلل - أو لنقل الماضي - وأن يشكله من جديد . والواقع أن قراءة (التركيب) قراءة خاصة يمكن أن تساعدنا - بطريقة ما - في مواجهة هذا المستوى من المعنى . حدد مواضع (النبر) اللغوي و (الارتكاز) الشعري هنا فستجد أنهما يتفقان في وقوعهما على مقاطع طويلة داخل التشكيل الاستعاري ذاته اتفاقاً تاماً .

+١١ ب - -	ب - - -	ب - ب	ب - ب -
فعــولن	مفــاعيلن	فعــول	مفاعلن

+١١ ب - -	+١١ ب - - -	ب - -	ب - ب -
فعــولن	مفــاعيلن	فعــولن	مفاعلن

وهذا الاتفاق - فيما نتوهم - ذو ملامح قوية ذات دلالة في تكوين الاستعارة أو لنقل في خلق المعنى . ولذلك ينبغي ألا نتعجل المرور به . إذا نحن قرأنا النشاط الاستعاري في ضوء هذا التركيب الصوتي بدا أكثر غنى وتعقيدا . وبدا أعمق وأجمل مما نتصور لأول وهلة ونحن نقرؤه قراءة «إثبات» في المعنى و«انتقال» في الدلالة وما إلى ذلك من المواقف الإشارية المحددة . ونضيف إلى ذلك أن الاتفاق المذكور تعبير عما يحتاج اليه الاقرار الوجداني بوحشة الديار من انعكاس الشاعر على نفسه بالتأمل ومحاورته لها في كثير من الهدوء واليقظة . ومن اليسير أن يحمل النبر والارتكاز على ما يشبع في الادراك الاستعاري من مواقف متناقضة وما ينطوي عليه من حب الوحشة والانفراد . ولكن رؤية هذا الموقف الغامض أو المبهم يتطلب بعض ممارسة ومعاناة . وبعبارة أخرى : ان الكلمات الاستعارية كالنبت تمتد جذوره بعيدة في مسافات أخرى لذلك يحيل الشعر عن الاثار الغائرة في النفس ، وفي وسعها أن توحي بامتداد لا ينتهي والحق أن السياق القريب - اتفاق مواضع النبر والارتكاز - يضفي على التشكيل الاستعاري في هذا المعنى . ويجعل

وقوع النبر والارتكاز على مقاطع طويلة داخل التشكيل الاستعاري ذاته مقصوداً به أن مزية النبر والارتكاز تتحدد بمزية الإيحاء المادي للكلمة المستعارة . إذ الأول قد مثّل في صورة الثاني . فالاتفاق الماثل يعطي الصفة الوجدانية للنشاط الاستعاري . ويدل بطريقة ما ـ على ما ينبغي أن يصحب النفس حين تواجه مشكلة البلى ـ أو الفناء ـ في الاطلال من الاحساس بالخوف وحب الوحشة والاغتراب بدرجة عميقة أصيلة .

ـ ١٤ ـ

فاعلية التركيب تثري الاستعارة ثراءً حقيقياً وتجعل المعنى الشعري بخاصة رسماً دائرياً يصعب أن تقرر فيه نقطة البدء ونقطة النهاية[١] وكلما أمعنا في مسألة التركيب بدا لنا ان الشعر نشاط لغوي خالق للمعنى وأن فهم هذا الشعر ـ كنشاط متميز ـ لا يمكن استنتاجه من حقول أخرى . ومن واجبنا في مقام الاشارة الى علاقة الاستعارة بالتركيب أن نتابع بعض الخصائص التي تؤلف جزءاً من نشاط الاستعارة الجمالي . وأعني بذلك «السياق» . فالسياق (كما قلنا غير مرة) جسم حي أو مجموعة من المواقف والامكانيات المتفاعلة ، وفيه تقاطعات مستمرة . ولهذا وجب أن يرجع في تبين فاعلية الاستعارة وغيرها من مظاهر النشاط الخيالي الشعري إلى ما يؤنس على وجودها أو يمهد لها من السياق . وبعبارة أخرى إن السياق يكشف عن فاعلية الاستعارة ويرد إليها قيمتها الخفية ويعطي لبعض الامكانيات الكامنة فيها فرصة الوضوح والنمو . ومعنى الفاعلية لا يدرك إلا إذا أدخلت الاستعارة في مساقها أو بيئتها الطبيعية . وبعبارة أخرى : إن الكلمات الاستعارية كالنبت تمتد جذوره بعيدة في مسافات أخرى لذلك يميل الشعر عن الآثار الغائرة في النفس ، وفي وسعها أن توحي بامتداد لا ينتهي [٢] . ففي قول ذي الرمة (من الطويل) :

عشية مالي حيلةٌ غير أنني	بلقطِ الحصى والخطِ في الترب مولعُ
أخطُّ وأمحو الخطَّ ثم أعيدُه	بكفيَّ والغربانُ في الدار وقّعُ
كأنَّ سناناً فارسيّاً أصابني	على كبدي ، بل لوعةُ البينِ أوجعُ

لا نستطيع أن نغض النظر عن بعض التيارات الداخلية التي تكمن فيها قوى وإمكانيات غير واعية ، وتذكر في الاستعارة بعداً يمكن أن نغفله لو أهملنا فاعلية الخلق اللغوي أو فصلنا بين الاستعارة والمساق . ولكن رؤية هذه التيارات أو المواقف اللاشعورية ـ إن صح هذا التعبير ـ تحتاج إلى معاناة خاصة . ولا أظن أن محاولة تحديد التركيب اللغوي هو أن نقول بأننا بصدد مواقف معزولة ، أو أن نقف عند حدود تجربة

1(I. A. Richards: Coleridge on Imagination P. 213

(٢) عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي/ ٥٠

ذي الرمة الخاصة . ولا أظن الاستعارة نشاطاً خيالياً متايزاً من الايقاع والتنكير والجمل الفعلية والاسمية المتكررة وغير ذلك من مظاهر النشاط اللغوي الأخرى . إنّ لدينا نشاطاً لغوياً خاصاً يتردد بوضوح ومن حق هذا التردد أن يكون ذا دلالة ولو كانت غامضة . ومن الممكن أن تقرأ في مثل هذا النشاط شيئاً غريباً أقرب إلى مودة الحيرة والبهجة بالعزلة والاغتراب . وما إن يجلس الشاعر إلى الأرض ويلتقط الحصى ويخط ثم يمحو ما يخط حتى ينبثق لنا هذا الإحساس . وهذا الموقف من أغمض المواقف التي يواجهها الشاعر وأقربها إلى التماس المودة من وحشة الطلل . الشاعر يخط على الدوام لأنه يريد أن يلتمس صوتاً سواه . يريد أن يتأمل «مية» ويقرأ صورتها في الطلل . ولكنه لا يستطيع فثم شيء من الحيرة والذهول يحول بينه وبين ما يهفو إليه ، فيظل يخط في الأرض ويمحو يؤكد أنه موجود حتى يظفر لنفسه بمكان يقربه من مية . لقد خيِّل إلينا أنه بلغ مية . فهي تبدو آنا جزءاً غائراً في التراب أو خطا يرسمه في بقايا الدار . ولكن الخط يمحى أو لنقل مية ما تلبث أن تغيب . ومن الواضح أن مودة الحيرة ـ هذا الأمل الذي زعمناه ـ لا تتصور في ذهن الشاعر بمعزل عن أصوات الغربان التي لا تخلو من الهم والحزن . حقاً إن التقاط الحصى أو الخط في التراب لا يبدي مخاوف واضحة ، ولكن لهذا النشاط الخيالي ، أغواراً بعيدة . ومحور الخط ووقع الغربان في الديار لا يخلوان من المخاوف . ولذلك لا يمكن أن يبرأ هذا الموقف الذي شغل به ذو الرمة ، ـ تماماً ـ من معالم الخوف والقلق . بل كان في الوقت نفسه أشبه ببحث وجداني شاق يحتاج إلى عناء وألم واغتراب . ولكنه يستحق كل ما يبذل فيه من حيرة وقلق وولاء ومحبة معاً . ولكن يبقى بعد ذلك أن نسأل كيف ألح ذو الرمة على فكرة الحيرة ؟ ثم كيف كانت مودة هذه الحيرة ذات أهمية خاصة ؟ أليس النشاط الاستعاري الذي آثره الشاعر دليلاً على أن له علاقة بمخاوفه وأهدافه ؟ أليس لتوافق النبر والارتكاز أو لتنافرهما قيمة ما ؟ وهل يقصد (بالقافية) هنا شيء أكثر من التردد في فترات زمنية منتظمة ؟ . لدينا ظاهرة (التنكير) . التنكير في سياق النفي ـ مالي حيلةٌ ـ ومعناها واضح . فالتنكير يحتمل إيحاءً بعيداً وليس مرجعه إفادة الظل العقلي للنكرة . إذ المنحى الوجداني ينبغي أن يحسب له حساب . فالظل العقلي يوجب الجنس بمعناه الاستغراقي . ولكن الاستغراق ليس غرضاً فنياً يقصد إليه وإنْ لاءم السياق . وليس مدار الأمر على الحيلة وحدها ولكن على موقع الحيلة من النفس وما يصحبها من الإحساس الكامن بالتوتر والقلق . ولذلك لا مناص من البحث عن غرض آخر يبرر التنكير ، وسبيل ذلك أن نقول ان التنكير يفيد الشعور بالحيرة ، ويتيح لها ـ كلما عرض لها الذبول ـ أن تنبعث وأن تتجدد . ومن الجائز أن يكون التنكير ذا دلالة أسطورية غائرة بحيث يعني توزع النفس

وتفككها أو أنها في حالة أقرب إلى اللاوعي . وليس هذا غريباً فان (التعريف)يناقض الحالة القائمة بيننا الآن . ويقترن في الحس بمألوف أو معهود . أولنقل إن (التعريف) رمز غير بعيد إلى أن النفس في حالة من القوة والنظام التام أو وعي الذات . ومهما يكن فإنّ التنكير هو الذي يُبقي التسامي بهذه الفاعلية فيفيد في جلاء كاف أن مظاهر الحيرة والقلق والاغتراب التي يخضع لها ذو الرمة ويعاني منها ، مستغرق فيها فلا يحس لها مدى ولا غاية .

وتقرأ المضارع (أخط ، أمحو ، أعيده) فيخيّل إليك أن الخط والمحو والإعادة تنطوي في داخلها على بواعث الحيرة وولائها معاً . ومن الممكن أن نفيد من هذا الزعم إذا دققنا النظر في فاعلية هذا النشاط اللغوي وتجاوزنا ما يسمى عادة باسم الموقف الإشاري أو الاستمرار في الحدث الذي تقتضيه طبيعة المضارع أو معناه اللغوي ـ كما يقول الناقد العربي القديم فقد ينطوي المضارع على شيء واضح يمكن تسميته بالاستمرار الشعوري ويصبح الخط أو المحو ناموساً يتجدد الشعور به آنا بعد آن . وكأن المعنى اللغوي يستحيل إلى معنى بلاغي . وكأن فكرة الاستمرار لا تقوم ـ كما أشرنا ـ على مجرد الاستمرار في الحدث ، بل تتضمن في الحقيقة ما هو أبعد من ذلك . فالعلاقة بين الحيرة وولائها الماثلة في هذا النشاط اللغوي يحسن ألا تهمل في بيان ما نسميه استمراراً في الحدث . هذه التسمية التي تختزل المعنى في كيفية واحدة أقل من أن تعطى إمكانيات الشعر . فكرة الاستمرار الشعوري التي يوحي بها المضارع ليس من اليسير إهمالها . فبنية المعنى لا تنطوي ـ إذن ـ على مجرد تجدد الحدث وإنما تنقل المتلقي من إثبات الخط والمحو من حيث هما حدثان يتجددان إلى ما يصاحبهما من حالات وجدانية ، ويحس المتلقي أن الخط والمحو من حيث هما حركتان متكررتان يخلق تكررهما موقفاً معقداً ذا طابع متناقض ، أو رمزاً باقياً يتجدد بتجدد النشاط اللغوي نفسه وذلك مقتضى فاعلية الخلق اللغوي أو كمال السياق . وما ينبغي أن نمر غافلين على البناء الصوتي الذي لا ينفصل عن الموقف الغامض الذي يحاول ذو الرمة مواجهته . وسواء علينا أقلت هذه مقاطع طويلة وقصيرة أم قلت هذا نبر وارتكاز وايقاع وقافية . وإنما السؤال الحقيقي هو عن المعنى الذي يمكن أن يفهم من هذا البناء . وهذا ما ذهب إليه ريتشارد بقوله «إنّ العلاقات بين الايقاع وبين المعنى ـ في أشكاله المتعددة ـ هي التي تعني دارس الشعر . وإن دراسة الايقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها» [1] .

---

(1) I. A. Rrineipals of Prineipals of Literary Criticism P. 137

لدينا ظاهرة توافق النبر والارتكاز وبخاصة توافقهما في كلمات تنطوي - داخل سياقها - على فجاءة لافتة (لقط ، أخط ، أمحو ، الغربان) [1] ، وهذا التوافق يمكن أن يساعدنا - الى حد ما - في التعرف على بعض الإحساس بالحيرة والقلق الذي أشرنا إليه . كذلك لدينا (القافية) . والقافية ظاهرة إيقاعية ولحنية تعبر عن مواجهة الحيرة والاغتراب . ويزكو هذا المعنى قليلاً عندما نقدر إحساس الشاعر بالقيم اللحنية . أو حينما ندرك أن المقاطع الطويلة التي تتألف منها القافية تتمتع بارتكاز واضح ا٢ا ب ا لأن الارتكاز فيها يقترن بالطول وبأصوات مجهورة . وكأنه يحس أن في هذا الشغف محاولة للتغلب على هذا الموقف الغامض الذي يواجهه وكأنّ هذا التشكيل الصوتي يوضح أعماق شعر ذي الرمة ويفصح عن مشكلته الأساسية . مشكلة الحيرة التي يرمز إليها باقتران الارتكاز - في القافية - بمقاطع طويلة وبأصوات مجهورة خاصة .

ونتيجة لذلك كله لا بدّ أن نعيد التأمل في موضوع «الاستعارة» . ومن الممكن أن نلاحظ - إذا تجنبنا فكرة المناسبة والمقارنة - أن لوعة البين أو مشكلة الاحساس بالاغتراب لا تنفصل عن النصال الحادة التي استقرت في قلب ذي الرمة انفصالاً تاماً مستمراً ، وليس هناك فاصل أو حدود مطلقة بين هذا الموقف والمواقف الأخرى التي يتضمنها السياق . وإذا عنينا بمثل هذه المواقف - وهي كثيرة - وجدنا أن اختيار زاوية (السنان) لا بد أن يكون له مغزى . بل من اليسير أن نقول ان هذه الزاوية جزء من ضمير ذي الرمة أو عقله . ولولا هذا الاحساس ما وجد ذو الرمة شيئاً يستحق البكاء أو التقاط الحصى أو الخط في الرمال . الاغتراب يجعل ذا الرمة يتحدث إلى نفسه ، ويحاورها في معنى الحياة ويلتفت إلى شيء آخر ، الى نشاط خيالي - أعني الاستعارة - يريد أن يبدد به هذا الاحساس ، ولذلك يعتمد على فكرة (السنان) يريد من خلالها أن يزيل التوتر الناشيء عن الشعور بالحيرة ولكن هل يستطيع ؟! كذلك نجد أن فكرة البين ، أو الاحساس بالاغتراب ، يدخلها تعديل - قليلاً أو كثيراً - إذا أدخلنا في الحساب الطاقة التي تنبثق من السنان . السنان - عادة - نصال حادة قاتلة . فإذا جعلنا وقع البين أو الاحساس بالاغتراب سناناً أو كوقع السنان فقد نسبنا إليه هذا الوصف ، وبالأصح ، نكون قد أضفنا إليه هذه القوة الغامضة التي تحيط بالسنان . مثل هذه التأملات لا بد أن نوليها الاهتمام حينما يتحدث الشاعر عن العلاقة بين الاحساس بالاغتراب وفكرة السنان . فبواعث الوحشة ، أو لنقل ان فكرة الحياة من حيث هي ضرب من النفي والقلق الأبدي

---

١) يتفق النبر والارتكاز في البيت الأول في موضعين (بلقط - أخط) وفي البيت الثاني في خمسة مواضع (أخط - أمحو - الخط - ثم - الغربان) . وفي البيت الثالث في ثلاثة مواضع (كأن - سنانا ، فارسياً) .

تغري الباحث بأن يلتمس في السنان معنى أساسياً يلقي ضوءاً على النشاط الخيالي الشعري الذي نواجهه . وكأن ذا الرمة الذي أثقله الشعور بالماضي . الماضي الذي لا يتكرر ـ كما يقول ذو الرمة نفسه في سياق الاستعارة :

وما يرجع الوجدُ الزمانَ الذي مضى ولا للفتى من دمنةِ الدارِ مجزعُ

ـ كأنه ـ أحسّ أن الاغتراب إحساسٌ لا يلغي تماماً . وأن الذي يفيء إلى حيرته ووحشته كالذي يفيء إلى همومه وأحزانه التي تقتله . وبعبارة واحدة أريد أن أقول : إن الاستعارة تعتمد اعتماداً قوياً على السياق . وأن الكلمات أو المواقف التي تدخل في بناء الاستعارة تأخذ ، في ضوء فاعلية الخلق اللغوي ـ معنى جديداً ليس هو ـ بالضبط ـ معناها اللغوي أو المعجمي . وأن (سياق) الاستعارة أو الانطباعات والارتباطات القائمة حولها ، يوسع مدلول الكلمات الأصلي ويحدث تغييراً جوهرياً فيه . وأن المتلقي من أجل أن يدرك فاعلية الاستعارة عليه أن يبدأ من الاستعمالات الماضية وأن يوجه اهتمامه إلى المواقف القديمة والمواقف الجديدة معاً .

المصادر والمراجع

(١) المصادر والمراجع العربية ، والمترجمة

الآمدي

ـ الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الثانية ١٩٧٢

ابن أبي الإصبع :

ـ بديع القرآن ، تحقيق حفني شرف ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٧

ابن أبي الحديد :

ـ الفلك الدائر على المثل السائر (مع المثل السائر) تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، نهضة مصر القاهرة ١٩٦٢

ابن الأثير :

ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، نهضة مصر القاهرة ١٩٥٩ ـ ١٩٦٢

ابن الجزري :

ـ تقريب النشر في القراءات العشر ، تحقيق ابراهيم عطوه عوض ، البالي الحلبي بمصر ، الطبعة الأولى ١٩٦١

ابن جني :

ـ الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ، دار كتب المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ ـ ١٩٥٦

ـ سر صناعة الإعراب ، تحقيق محمد السقا وآخرين ، إدارة إحياء التراث القديم ، مصطفى الحلبي بمصر الطبعة الأولى ١٩٥٤

ابن حزم :

ـ التقريب لحد المنطق والمد خل إليه بالألفاظ العامية ، والأمثلة الفقهية ، تحقيق إحسان عباس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٠٩

ـ رسائل ابن حزم ، تحقيق إحسان عباس ، الخانجي ، القاهرة بدون تاريخ

ابن رشد :

ـ تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ، القاهرة ١٩٦٧

ـ تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٤ .

- تلخيص كتاب الحاس والمحسوس ، ضمن كتاب أرسطو طاليس في النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوي النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٩ .
- تلخيص كتاب النفس وأربع مسائل ، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

ابن رشيق :
- العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٥ .

ابن الزملكاني :
- التبيان في علم البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي مطبعة العاني ، بغداد ١٩٦٤

ابن سلام :
- طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢

ابن سنان :
- سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي مكتبة صبيح القاهرة ١٩٦٩

ابن سينا :
- الخطابة ، من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ١٩٥٤
- عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، منشورات المعهد العلمي الفرنسي ، القاهرة ١٩٥٤
- فن الشعر ، من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٣
- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء ، تحقيق يان باكوش المجمع العلمي التشيكوسلوفاكي براغ ١٩٥٦
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث القاهرة ١٩٦٩ .

ابن شرف القيرواني :
- اعلام الكلام ، مكتبة الخانجي ، ١٩٢٦

ابن طباطبا :
- عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة

١٩٥٦
ابن فارس :
ـ الصاحبي ، في فقه اللغة ، المكتبة السلفية ، القاهرة ١٩٦٠
ابن قتيبة :
ـ تأويل مختلف الحديث ، مطبعة كردستان العلمية ، القاهرة ١٣٢٦ هـ
ـ تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٣٧٣ هـ
ـ الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٧
ـ كتاب المعاني الكبير ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيد آباد الدكن ، الهند ١٩٤٩
ابن المعتز :
ـ طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار فراج ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٦
ـ كتاب البديع ، تحقيق كراتشفوفسكي ، مطبوعات دار الحكمة دمشق (دون تاريخ)
ابن منقذ (أسامة) :
ـ البديع في نقد الشعر ، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد ، الادارة العامة للثقافة مطبعة الحلبي ، القاهرة ١٩٦٠
ابن المنير :
ـ الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال ، بهامش الكشاف للزمخشري
ابن ناقيا :
ـ الجمان في تشبيهات القرآن ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، وزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٦٨
ابن وهب (اسحق بن ابراهيم) :
ـ البرهان في وجوه البيان ـ المعروف بنقد النثر ـ تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مطبعة العاني بغداد ١٩٦٧
أبو حيان التوحيدي :
ـ الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، دار مكتبة الحياة بيروت (دون تاريخ)
ـ البصائر والذخائر ، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥٣

أبو الطيب اللغوي :
- كتاب الإبدال ، تحقيق وشرح عز الدين التنوخي ، المجمع العلمي العربي دمشق ١٩٦٠
أبو عبيدة (معمر بن المثنى) :
- مجازر القرآن ، تحقيق محمد فؤاد سركيز ، الخانجي ، القاهرة ١٩٥٤
أبو علي الفارسي :
- الايضاح : تحقيق حسن شاذلي ، القاهرة دار التأليف سنة ١٩٦٩
- التكملة تحقيق كاظم بحر المرجان مخطوط (رسالة ماجستير) بجامعة القاهرة ١٩٧٢
أبو الفرج الأصفهاني :
- الأغاني تحقيق عبد الكريم ابراهيم العزباوي اعداد لجنة نشر كتاب الأغاني بإشراف محمد أبو الفضل ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠
اخوان الصفا :
- رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، دار صادر للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٧
أرسطو طاليس :
- الخطابة : الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٩
- فن الشعر ترجمة شكري عياد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧
اسحق بن حنين :
- كتاب ارسطو طاليس ونص كلاةمه في النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٤
الأصمعي :
- فحولة الشعراء ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه الزين ، المطبعة المنيرية القاهرة ١٩٥٣
الباقلاني :
- اعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥١
البطليوسي :
- الاقتضاب في شرح أدب الكاتب ، المطبعة الأدبية بيروت ١٩٠١
التبريزي :

ـ شرح ديون ابي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف القاهرة ١٩٦٤
ـ شروح سقط الزند ـ مع آخرين ، دار الكتب ، القاهرة ١٣٦٤ هـ
تمام حسان :
ـ اللغةالعربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣
التنوخي :
ـ الأقصى القريب في علم البيان ، الخانجي ، القاهرة ١٣٢٧ هـ
الثعالبي :
ـ التمثيل والمحاضرة ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٦١
ثعلب :
ـ قواعد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٤٨
ـ مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠
جابر عصفور :
ـ الصورة الفنية ، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤
ـ مفهوم الشعر ، دار التنوير لبنان ط ٢ ١٩٨٢
الجاحظ :
ـ البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ١٩٦٨
ـ الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٤٨
الجرجاني (علي بن عبد العزيز)
ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، عيسى الحلبي القاهرة (دون تاريخ) .
الحاتمي :
ـ حلية المحاضرة ، تحقيق جعفر الطيار الكناني رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة .

ـ الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٥٦
حازم القرطاجني :
ـ قصائد ومقطعات ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٧٢
ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب

الشرقية ، تونس ١٩٦٦
الخطابي :
ـ بيان اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، القاهرة (دون تاريخ)
الرازي (فخر الدين محمد بن عمر)
ـ نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز ، مطبعة الآداب والمؤيد ، القاهرة ١٣١٧ هـ
الرضي (الشريف أبو الحسن محمد أحمد)
ـ تلخيص البيان في مجازات القرآن تحقيق محمد عبد الغني حسن ، عيسى الحلبي القاهرة ١٩٥٥
ـ المجازات البنيوية ، مطبعة الآداب ، بغداد ١٣٢٨ هـ
الرماني :
ـ النكت في اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف .
الزجاجي :
ـ الايضاح في علل النحو تحقيق مازن المبارك دار العروبة القاهرة ١٩٦٩
الزركشي :
ـ البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٥٧
الزمخشري :
ـ الدر الدائر المنتخب من كنايات واستعارات وتشبيهات العرب . تحقيق بهيجة الحسيني مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٦٨
ـ الكشاف ، الحلبي ، القاهرة ١٩٦٦
ـ الكشاف ، الحلبي ، القاهرة ١٩٤٨
ـ المفرد والمؤلف ، تحقيق بهيجة الحسيني ، مطبعة المجمع العلمي العراقي بغداد ١٩٦٧
ـ المفصل في علم العربية ، دار الجيل ، لبنان الطبعة الثانية ١٣٢٣ هـ
السكاكي :
ـ مفتاح العلوم ، الحلبي ، ١٩٣٧
سيبويه :
ـ الكتاب ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٣١٦ هـ

السيوطي :
- المزهر في علوم اللغة ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وآخرين ، عيسى الحلبي ، القاهرة (دون تاريخ)
شكري عياد :
- كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧
- موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ط ١ ١٩٦٨
الصولي :
- أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل عساكر وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٣٧
- أخبار البحتري ، تحقيق صالح الأشتر ، المجمع العلمي العربي ، دمشق ١٩٥٨

عبد الجبار (القاضي أبو الحسن) :
- اعجاز القرآن ، الجزء السادس عشر من المغني في أبواب التوحيد والعدل ، تحقيق أمين الخولي ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٦٠
عبد القاهر :
- أسرار البلاغة ، تحقيق ه . ريتر ، استانبول مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤
- التصريف : نسخة (ميكروفيلم) معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية برقم ١٥ حرف (لاله لي ٣٧٤٠ / ٣)
- الجمل : تحقيق علي حيدر دمشق ١٩٧٢
- دلائل الاعجاز : تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، الطبعة الرابعة دار المنار بمصر ١٣٦٧ هـ
- الرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ١٩٦٨ .
- العوامل المائة (ضمن مجموعة) استانبول ١٣١٧ هـ
- المختار من دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام ـ ضمن مجموعة ا لطرائف الأدبية ، تحقيق عبد العزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والنشر القاهرة ١٩٣٧
- المقتصد في شرح الايضاح (الجزء الأول) تحقيق كاظم بحر المرجان مخطوط (رسالة دكتوراه) بجامعة القاهرة ١٩٧٥
- المقتصد (الجزء الثاني) نسخة (ميكروفيلم) برقم (٣) نحو ـ الأسكوريا ل / ٤٤

معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية
عبد المنعم تليمة :
- مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٣
العسكري (أبو هلال) :
- كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، عيسى الحلبي القاهرة ١٩٥٢
العلوي (يحيى بن حمزة) :
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، مطبعة المقتطف القاهرة ١٩١٤
العميدي :
- الابانة في سرقات المتنبي ، تحقيق ابراهيم الدسوقي البساطي ، دار المعارف القاهرة ١٩٦١
الفارابي :
- إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٤٩
- أهل المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت ١٩٥٥
- جوامع الشعر ، مع تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ، القاهرة ١٩٧١
- رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣
- كتاب الموسيقى الكبير تحقيق غطاس عبد الملك خشبة دار الكاتب العربي ، القاهرة (دون تاريخ) .
- المجموع ، الخانجي ، القاهرة ١٩٠٧ .
الفراء :
- معاني القرآن ، تحقيق أحمد نجاتي ومحمد علي النجار ، دار الكتب المصرية القاهرلاة ١٩٥٥
قدامة بن جعفر :
- جواهر الألفاظ ، الخانجي ، القاهرة ١٩٣٢
- نقد الشعر ، تحقيق . س . ا . بونيباكر ، مطبعة بريل ، لندن ١٩٥٦
القزاز القيرواني (أبو عبد الله محمد بن جعفر) :
- كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة ، تحقيق المنجي الكعبي . الدار التونسية ،

١٩٧١
القزويني (محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب) :
- الإيضاح في علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة (دون تاريخ)
الكلاعي (أبو القاسم محمد بن الغفور الأندلسي)
- أحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦
الكندي (يعقوب بن اسحق) :
- رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادي ابو ريدة ، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٥٠
المبرد :
- البلاغة ، تحقيق رمضان عبد التواب ، دار مطابع الشعب ، القاهرة (دون تاريخ)
- الكامل ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم والسيد شحاتة ، دار نهضة مصر القاهرة (دون تاريخ) .
متى بن يونس : - كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق شكري عياد ، دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٧ .
محمد مندور :
- في الميزان الجديد ، دار النهضة ، مصر ١٩٧٣
المرتضى (الشريف علي بن الحسين) :
- أمالي المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٥٤
- طيف الخيال ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٦٢
المرزباني :
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٤٣ هـ
المرزوقي :
- شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣
مصطفى ناصف :
- دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة (دون تاريخ)
- الصورة الأدبية ، مكتبة مصر - القاهرة ١٩٥٨

- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، منشورات الجامعة الليبية ، كلية الآداب (دون تاريخ)
- مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة (دون تاريخ)
- نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٥
مهلهل بن يموت بن الزرع
- سرقات أبي نواس ، تحقيق محمد مصطفى هدارة ، دار الفكر العربي ، القاهرة دون تاريخ
مكي بن طالب :
- مشكل اعراب القرآن ، تحقيق حاتم صالح الضامن وزارة الاعلام العراقية بغداد ١٩٧٥أ

***

(ب) المراجع الأجنبية

Aristotle: The Art of Rhetoric, L.C.L. London, 1947 Brooks (cleanth): The New Criticism. Abrief for the Defence, American Scholar, 1944

Butcher (S. H) : Aristotle's Theory of Poetry And Fine arts, Dover Publications, New York 1951

Cassirer (Ernest): Language and Mythrans by Susanne Langer.

Coling Wood (R): Principles of Art.

Eliot (T.S): The Social Function of Poetry

Fishman (Selmont): Meaning of Structure of Poetry, 1954

Finiedman (Norman): The Imagery, From Sensation to Symbol. The Journal of Aesthetic and Art of Criticism, Vol.Xii

1932: Imagery, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger, Princeton Unio. Press 1959

Hausen (Arnold): Philosophy of Art History

Hulme (T.E): Speculations, Edited by H. Read, Routledge and Kegan Paul, London 1960

James (R.A.S). The Making of Literature, Mercury Books, London 1936

Kreiger (Murray): The New Apologists for Poetry Longer (Susanne): Philosophy in a New Key.

Lewis (C. Day): The Poetic Image, Jonathan Cape, London, 1966

Murry (J. Middleton): The Problem of Style, Oxford Univ. Press, London 1930

Osborne (Harold): Aesthetics and Criticism

Pound (Ezra): Polite Eassays

Press (John): The Fire and the Fountain, Methuen, London, 1966

Richards (I. A): Emative meaning Still, 1979

: Practical Criticism

: The Philosophy of Rhetoric, Oxford Univ. Press, New York 1967

: C.K. Ogden: The meaning of meaning

Stolnitz (Jeorome): Aesthetics and The Philosophy of Griticism.

Thomas (Owen): Metaphor and Related Subjects, Random House, New York 1969

Vossler (Karl): The Spirit of Lanuage in Civizilation.

Whalley (George): Poetic Process, An Essay in Poetics Routledge and Kegan Paul, London 1953.

الفهرس

دار الحوار

تقدم

* الأمراض النفسية العصابية ووسائل معالجتها
الدكتور محمود هاشم الودرني

* أدب الكدية في العصر العباسي
أحمد الحسين

* ابن هشام ـ دراسة في مغني اللبيب عن كتب الأعاريب وشرّاحه
الدكتور سامي عوض

* القرد العاري ـ دراسة في التطور الجنسي والاجتماعي للانسان
ديزموند موريس ـ ترجمة ميشيل أزرق

* التعذيب ـ ترجمة ممدوح عدوان

* الأبتر ـ رواية ـ ممدوح عدوان

* في كل واد عصا ـ عبد السلام العجيلي

* على دروب آسيا ـ شعر حامد بدرخان

* أيام من أعوام الانتظار ـ رواية ـ موسى السيد

* المكتبة التاريخية للفتيان والفتيات :

الزلاقة ـ ملاذكرد ـ معارك خالد في العراق ـ أجنادين ـ العقاب ـ المنصورة ـ المعتمد الأندلسي ـ لسان الدين بن الخطيب



هـذا الكتـاب

بحث علمي هام في التراث النقدي العربـي ، يبـدأ بالتحليل الاستاطيقـي للتشكيل الصوتي ، ثم يتناول التشكيل الصرفي وأثره في مفهوم المعنى ، والخيال وعلاقته بالصور ، كما يبحث في رموز التشبيه ، وجماليات الاستعارة ، وعلاقتها بنظرية تفاعل الدلالات ونشاط السياق .

ولئن كان الباحث قد خصّ الجرجاني والقرطاجني بالجهد الأكبر ، فقد جاء بحثه موصولاً بالمساهمات النظرية العربية المعاصرة ، في ضوء المعطيات النظرية النقدية العالمية الأهم .

إنه مساهمة جريئة وجادة في تشييد البناء النظري للنقد العربي .

دار الحوار للنشر والتوزيع
سورية ـ اللاذقية ـ ص.ب ١٠١٨